

**La representación de las fiestas, celebraciones y rituales populares en el arte argentino  
a partir de obras presentadas en el Salón Nacional entre 1911 y 1960**

**por  
Luciano Rondano**

**Director  
Guillermo Augusto Fantoni  
Co-Directora  
Adriana Beatriz Armando**

**Tesina para optar a la  
Licenciatura en Bellas Artes  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario**

**Rosario, Marzo de 2021**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I: Festividades en el mundo rural y el noroeste argentino</b>	<b>6</b>
<b>Imágenes de una nación</b>	<b>6</b>
<b>El folklore y las artes plásticas</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO II: La fiesta secular en el mundo urbano</b>	<b>31</b>
<b>Ocio, divertimento y naturaleza</b>	<b>31</b>
<b>El tango y el mito del arrabal</b>	<b>33</b>
<b>Tensiones entre lo público y lo privado</b>	<b>40</b>
<b>La consagración deportiva</b>	<b>44</b>
<b>El calendario festivo nacional</b>	<b>49</b>
<b>La alegría de la paz, la celebración de la victoria</b>	<b>53</b>
<b>CAPÍTULO III: Entre lo sagrado y lo profano</b>	<b>57</b>
<b>Testimonios de fiestas y creencias populares</b>	<b>57</b>
<b>Fiestas religiosas</b>	<b>61</b>
<b>Límites porosos</b>	<b>67</b>
<b>La Virgen de Copacabana de Punta Corral y la fiesta del Niño     Alcalde</b>	<b>74</b>
<b>Ciclos agrarios, ciclos festivos</b>	<b>79</b>
<b>Un carnaval y muchos carnavales en el Noroeste Argentino</b>	<b>86</b>

<b>CAPÍTULO IV: Divertimentos y fiestas de largo aliento: circos y carnavales en el mundo moderno</b>	<b>93</b>
<b>Entre clowns y arlequines</b>	<b>93</b>
<b>El circo y sus actores</b>	<b>94</b>
<b>El carnaval y sus inversiones</b>	<b>103</b>
<b>El devenir de las máscaras</b>	<b>114</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>122</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>124</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca dar cuenta del itinerario que atravesó el tópico de las fiestas populares dentro del campo artístico argentino, tomando como eje la aparición de dichas imágenes en el contexto del Salón Nacional desde su creación, en 1911, hasta finalizada la década del cincuenta. A través de un cuidadoso relevamiento de los catálogos del Salón podemos detectar un segmento álgido en donde estas representaciones aparecen con una frecuencia inusitada, luego del cual su presencia va a mermar paulatinamente hasta prácticamente desaparecer con la excepción, tal vez, de algunos artistas cuya producción se ligó íntimamente al mundo de lo popular y sus costumbres. El período al que hacemos referencia abarca mayormente la década del treinta y los dos primeros gobiernos peronistas, momento en el que este tipo de imágenes encuentra sustento ideológico en sectores nacionalistas y americanistas diversos, así como en las distintas corrientes estéticas del arte moderno.

El repertorio de las fiestas populares en el arte argentino es un tema escasamente trabajado en el ámbito académico argentino. No existen trabajos que lo aborden a fondo ni exclusivamente, por lo cual resulta imperioso construir una base sólida sobre la cual emprender futuras investigaciones. Se podría decir entonces que el objetivo final de esta tesina es ofrecer una cartografía en la cual se puedan ensayar diversas asociaciones, marcar direcciones posibles, discernir problemáticas, constituir un repertorio de obras y artistas que pueda ser evaluado y ampliado en un futuro. Por esta razón fue que elegimos trabajar en el ámbito del Salón Nacional como ámbito privilegiado, ya que su rol como institución central en el campo artístico argentino de la primera mitad del siglo XX proporciona un registro consistente para establecer un diagnóstico lo suficientemente válido de la cuestión. De esta manera, nos resulta imprescindible recuperar el trabajo pionero que llevaron a cabo Diana Wechsler y Marta Penhos en *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, editado en 1999. Dentro de este volumen podemos señalar algunos capítulos en particular que aportan conceptos necesarios para analizar las fiestas populares.

Marta Penhos desarrolla en “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” el despliegue de tendencias nativistas que aparecen en el Salón hasta 1945 aproximadamente. El término nativista utilizado por la autora engloba tanto a las búsquedas del paisaje nacional de las primeras décadas del siglo XX como a las pinturas de tipos, costumbres y tradiciones centradas principalmente en representar a los habitantes del



noroeste argentino. Pehnos identifica con acierto las fuentes ideológicas y estéticas en las que se nutre el fenómeno –el ideario euríndico de Ricardo Rojas, las influencias del indigenismo peruano o la pintura costumbrista española– y resalta la integración de la imagen del indio, despojada de todo conflicto, a lo nacional. Esta idea de lo nativo atraviesa, por ejemplo, a gran parte de las obras sobre fiestas, ritos y ceremonias populares de los pueblos del noroeste que participan de los Salones.

Así como Marta Pehnos analiza el desarrollo de los Salones Nacionales hasta mediados de los cuarenta, el trabajo de Andrea Giunta hace lo mismo con aquellos realizados durante el peronismo, dando cuenta de las tensiones, conflictos y cambios de políticas en la relación de éste con el campo del arte. En este texto hay ciertas cuestiones que nos resultan de especial interés. Por un lado, los cambios en la reglamentación del Salón Nacional destinados, en principio, a una mayor democratización y federalismo como pueden ser la mayor cantidad de premios –por ejemplo los premios ministeriales instituidos en 1946.– o la constitución de una instancia previa de selección en la forma de salones regionales; por otro lado, la tendencia que expresaban algunas premiaciones a consagrar obras de carácter figurativo y nacional, en muchos casos con temáticas vinculadas a costumbres y tradiciones. Estas disposiciones alentaron la participación de artistas diversos de todos los rincones del país y la producción de obras sobre festividades locales.

Otro antecedente significativo es, sin duda, la muestra *La Hora Americana* curada por Roberto Amigo y Alberto Petrini en el 2014. En ella se reúnen y ponen en relación, de manera inédita, un importante cuerpo de obras que exhiben la adopción de algunos artistas de las tendencias americanistas, indigenistas o nativistas. En sus textos curatoriales suman a lo señalado por Pehnos la importancia de los viajes por el continente por parte de los artistas y la creación de escuelas provinciales, así como también evidencia las transformaciones estéticas y temáticas que se dan en la pintura costumbrista al comenzar la década del treinta. Allí se incluyen trabajos como el de Adriana Armando, que abre una perspectiva sobre el giro americanista que se dio en torno al Centenario en la ciudad de Rosario ligado a ideario euríndico de Ricardo Rojas; y el de Pablo Fasce, que a partir de la actuación de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en Jujuy, arroja luz sobre el influjo del nativismo y la conformación del campo artístico en las provincias del noroeste.

El desarrollo de la tesina será expuesto a lo largo de cuatro capítulos. En el primero de ellos abordaremos la cuestión del imaginario nacional vinculado a las fiestas populares del mundo

rural. Allí veremos cómo las imágenes sobre fiestas se integraron a la idealización de un mundo rural por parte de algunas elites que bajo el clima del Centenario percibieron a la ciudad cosmopolita como una amenaza a los valores nacionales. También las derivaciones del tema durante los primeros gobiernos peronistas y cómo este tipo de obras alcanzaron una suerte de consagración gracias a la implementación de los premios ministeriales. Sobre el final del capítulo exploraremos los vínculos entre las imágenes nativistas y el impulso que tomó el folklore desde finales de la década del treinta. El segundo capítulo aborda la festividad en el mundo urbano, teniendo en cuenta los cambios en la vida cotidiana y las formas de diversión y esparcimiento que trajo aparejada la experiencia de la modernidad. El barrio, la escuela, el club de fútbol, son escenarios posibles de celebraciones que no pasaron desapercibidos para los artistas. En el tercer capítulo desarrollaremos la relación entre lo sagrado y lo profano presente en las festividades. Estas dos instancias funcionan como polos en tensión que, complementadas con el par público/privado, nos permiten ensayar un posible ordenamiento para las obras del Salón. En dicho apartado exploraremos distintas imágenes relacionadas con procesiones, romerías y misachicos. Se trata de festividades religiosas en las que se conjugan diversos estratos identitarios reproducidos en sus obras por los artistas. Observaremos cómo aparecen los ciclos festivos agrarios en las obras exhibidas, así como las relaciones entre la fiesta y algunos rituales fúnebres. Dentro de los ciclos festivos dedicaremos una sección especial para desarrollar las obras sobre el carnaval en las provincias del noroeste. El último capítulo tratará especialmente sobre el carnaval y sus personajes, ya sea en la vertiente popular como en la erudita. Tanto los personajes de la *Comedia de 'Il Arte* como los del circo moderno y el carnaval compartieron una genealogía y un imaginario común en la obra de pintores y literatos que sintieron una particular fascinación por las figuras de clowns, acróbatas, arlequines y pierrots. Durante el siglo XX, estas figuras resurgieron con renovada vitalidad cuando muchos artistas, durante el periodo de entreguerras, volvieron sobre temas e iconografías clásicas de la pintura, señalando el rol de los artistas en la sociedad y la necesidad de poner su arte en pos de la defensa de la cultura.

## CAPÍTULO I

### Festividades en el mundo rural y el noroeste argentino

#### Imágenes de una nación

La problemática de la definición de lo nacional ante el peligro de disolución que suponía la llegada al país de una gran masa inmigratoria, entre finales del siglo XIX y principios del XX, fue una de las principales preocupaciones que movilizaron a los escritores pertenecientes al nacionalismo cultural. Este último “(...) nucleará entonces diferentes respuestas que las elites elaboraron frente al problema de la identidad nacional, en las que el rescate de las tradiciones la valorización de la vida rural frente a la confusión cosmopolita aparecen como aspectos recurrentes”.<sup>1</sup> Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, con sus diferencias, fueron algunos representantes de este movimiento que, entre otras cosas, inauguró la figura del escritor profesional en la Argentina, en el marco de la paulatina conformación y delimitación de los diversos campos culturales.<sup>2</sup> Según señala Mariano Oropesa, su pensamiento evidenciaba una vertiente romántica que recuperaba elementos del pasado en la búsqueda de un espíritu inmutable, una seguridad espiritual frente a una realidad política, social y económica que cambiaba vertiginosamente:

La búsqueda de los nacionalismos culturales, que retoman la tradición no en una función nostálgica sino identificatoria, es la institución de un “elemento independiente”, una etnia criolla basada en un pasado mítico. Al igual que el *volksgeist* de los románticos esta esencia posiblemente podía ser encubierta por sentidos extraños pero siempre era capaz de ser recuperada en su pureza.

Esta corriente tradicionalista podía mezclar componentes hispánicos y católicos, al igual que indígenas y telúricos. La misión social que se arrogaban los intelectuales-escritores del nacionalismo cultural era formar el espíritu de la patria instaurando mitos o verdades primordiales del suelo nativo –y de esta manera simbólicamente preservaban la legitimidad de las oligarquías criollas–.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Penhos, Marta, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 113.

<sup>2</sup> Tomamos la noción de campo cultural desarrollada por Pierre Bourdieu, considerando que es fundamental para el análisis de la relación entre arte y sociedad. Esta noción nos permite identificar cómo –en un proceso que comienza a gestarse desde finales del siglo XIX y finaliza en la segunda década del XX– se conforma en nuestro país un campo artístico con una autonomía relativa. Es decir, autónomo porque se crea un mercado para el arte, instituciones específicas que legislan en la materia y aparecen diversos actores que toman posición y pugnan por la legitimidad. Sin embargo esta autonomía es relativa, porque resulta permeable a inflexiones provenientes de otros campos. Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montresor, 2002, pp. 9-50.

<sup>3</sup> Oropesa, Mariano, “Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas”, en A.A.V.V., *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Telefónica/Espigas/FIAAR, 2005, p. 120.

Esta mirada que encontraba la autenticidad del espíritu nacional tanto en los elementos rurales como en el pasado indígena y colonial invertía la oposición entre civilización y barbarie propia de la llamada Generación del 80, que negó estos elementos considerados indeseables en favor de un proyecto liberal y progresista con la mirada puesta en los modelos de Francia e Inglaterra.<sup>4</sup>

Ricardo Rojas, al contrario de sus pares, no rechazó de plano lo extranjero. Consideraba al arte y la cultura como el medio superador mediante el cual se llegarían a armonizar los diversos componentes sociales, haciendo una apología del mestizaje a través de su obra. Con la publicación de *Eurindia* en 1924 y el *Silabario de la decoración americana*, en 1930, Rojas trazó un programa estético que traspasó los límites de lo nacional para proyectarse sobre el continente. El programa euríndico “en ningún momento propugna un retorno ‘a las imágenes de tolderías y gauchos’ sino que tiene una finalidad política de impulsar un proyecto independiente en lo nacional a través de una pedagogía de las imágenes” y, al mismo tiempo, “se plantea una misión de usos sociales que proyecten las especificidades de un pueblo americano”.<sup>5</sup>

Siguiendo a Diana Wechsler,<sup>6</sup> diversas estrategias debieron ponerse en juego para hacer frente y neutralizar la heterogeneidad social producto de la acelerada inmigración que fue poblando el país y transformó la vida en las ciudades, principalmente en Buenos Aires y el Litoral. Entre éstas, la creación de instituciones y dispositivos político-culturales que se encargaron de distribuir los principios de una identidad nacional. Dentro de estas instituciones, el Salón Nacional cumplió con el objetivo de crear una tradición académica, “(...) que es el resultado de un proceso activo e intenso de selección de artistas, obras, modalidades expresivas”<sup>7</sup> así como de un variado repertorio iconográfico que incluía, por

---

<sup>4</sup> “Las élites de esta generación pensaron a la nación como un constructo racional y científico, es decir, una arquitectura donde no aparecían presiones ni conflictos, ni contradicciones económicas, políticas ni sociales. A lo único que se debía obedecer era a aquellas reglas y normas cuyas bases estaban dadas por un conjunto de principios que constituían el *cómo* debía ser pensada la nación, siguiendo el imaginario de esa clase dirigente. En este proyecto, el pasado, la cultura, la historia y las tradiciones son dejadas de lado y se instala un aparato burocrático institucional y racional. Sólo así será posible edificar una nación moderna sobre el modelo, particularmente, de Inglaterra y Francia.” Ocampo, Beatriz, *La Nación Interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*, Buenos Aires, Antropofagia, 2005, p. 61.

<sup>5</sup> Oropeza, Mariano, *op. cit.* p. 135.

<sup>6</sup> Wechsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 269-314.

<sup>7</sup> Penhos, Marta y Wechsler, Diana, “Introducción”, en *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1914-1989)*, *op. cit.*, p. 8. Las autoras se refieren al concepto de “tradición selectiva” desarrollado por el sociólogo inglés Raymond Williams. Para este autor, la tradición constituye un proceso activo de

supuesto, tanto imágenes del paisaje nacional como de los tipos y costumbres de sus habitantes. Sobre estas últimas, afirma Wechsler que:

Subyace en ellas la intención de ofrecer estampas en las que se cristaliza lo social, se desdibuja toda posible conflictividad y se omiten las variedades regionales unificándose tipos en favor de la construcción de referencias icónicas de gran síntesis para el imaginario de una sociedad que está dando forma a su identidad nacional. Se elabora una imaginería nacional que cuenta con una extensa galería de personajes construida con una sucesión de íconos regionales, presentados más allá de su situación real dentro de la sociedad. Aparecen estos mistificados en su autoctonía y rusticidad (...). La mirada pintoresquista neutraliza la variedad y acaba por idealizar las diferentes posiciones sociales. La propuesta es clara: proveer estereotipos fáciles de incorporar.<sup>8</sup>

Los artistas vinculados al grupo Nexus fueron quienes, en un primer momento, representaron con mayor visibilidad esta posición en el campo artístico, disputando los espacios institucionales a la generación que les precedió. Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, entre otros, utilizaron fórmulas luministas y espiritualistas para representar el paisaje argentino y sus tipos, a la vez que tomaron como referente a la pintura regionalista española, en sintonía con la reconsideración de la herencia hispánica que se llevó adelante a partir de las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo de cumplirse el Cuarto Centenario de la llegada de Colón a América. La ciudad de Buenos Aires se convirtió, en poco tiempo, en un mercado particularmente receptivo para el arte contemporáneo español. El impulso dado por emprendedores como José Artal y galerías privadas como Witcomb, a través de diversos salones, fue decisivo en la circulación del arte peninsular formando tanto coleccionistas como una clientela que se expandió vertiginosamente debido al pujante crecimiento económico de la región.<sup>9</sup> España se volvió un destino obligado para muchos artistas que viajaron a Europa y un horizonte estético que los diferenciaba de los artistas del Ateneo, identificados con el arte francés e italiano. Bermúdez, que durante su estadía en Europa estudió con el maestro Ignacio Zuloaga, fue el mejor ejemplo de la influencia del estilo regionalista y su aplicación al paisaje y los tipos criollos. Sus obras, realizadas a partir de sucesivos viajes a Jujuy y Catamarca, son el paradigma de las pinturas de costumbres que se presentaron a los primeros Salones Nacionales. Éstas solían involucrar figuras solitarias o

---

selección de elementos significativos del pasado que configuran y justifican el presente. Este procedimiento implica tanto la visibilización y exaltación de ciertos aspectos del pasado, como el ocultamiento de otros en favor del sostenimiento del *status quo*. Cfr. Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981, pp. 174-176.

<sup>8</sup> Wechsler, Diana, *op. cit.*, p. 280.

<sup>9</sup> Amigo, Roberto, "El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política", en Artundo, Patricia (Organizadora), *El arte español en la Argentina. 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 28.

en grupos reducidos, inmóviles y recortadas sobre un paisaje, acompañadas siempre de algunos objetos que daban cuenta de un oficio u ocupación. Bermúdez no realizó envíos sobre festividades al Salón, sin embargo podemos encontrar en otros espacios algunas obras relacionadas. *Riña de Gallos*, por ejemplo, premiada en el primer Salón de Otoño de Rosario en 1917, o *Gallero Viejo*, de 1914, refieren a uno de los entretenimientos que comúnmente solían llevarse a cabo los días festivos en algunas poblaciones campestres.

Pompeo Boggio fue otro de los cultores de este tipo de representaciones que obtuvo reconocimiento tempranamente.<sup>10</sup> Nacido en Turín, fue nombrado profesor y director de la Academia de Dibujo y Pintura “Ernesto de la Cárcova” de Chivilcoy en 1906. En 1911 fue invitado por el entonces director del Museo Etnográfico de Buenos Aires, Juan Bautista Ambrosetti a participar de una expedición arqueológica, junto a José Antonio Terry, destinada a estudiar el Pucará de Tilcara. A partir de este viaje desarrolló una serie de obras sobre los paisajes y habitantes del noroeste argentino.



Jorge Bermúdez, *Riña de gallos*, primer premio adquisición I Salón de Otoño, 1917.

En 1913 participó del Salón Nacional con *Cantando y bailando, chichita me voy ganando*, quizás la primera obra sobre celebraciones presentada en el certamen. Lamentablemente el catálogo no reproduce la obra, pero el título – de tono picaresco y musical, con evidentes similitudes a las coplas populares cantadas en todo el noroeste argentino– da la pauta que se trataría de una obra dedicada a la fiesta popular y muy posiblemente a algún personaje pintoresco del carnaval. La chicha a la que alude el título es una bebida producida a partir del fermento del maíz, de consumo habitual en la región andina, que suele prepararse –mediante un largo proceso que puede extenderse por varias semanas– especialmente para las épocas festivas, en las que cumple un rol sumamente importante.<sup>11</sup> La ingesta de bebidas alcohólicas durante el contexto ritual –a veces en grandes

<sup>10</sup> Boggio recibió el premio adquisición en pintura en la segunda edición del Salón Nacional por la obra *Tipos Quichuas de la Quebrada de Humahuaca*.

<sup>11</sup> El consumo de sustancias psicoactivas predispone al cuerpo para alcanzar un estado de conciencia diferente durante el ritual, permitiendo la comunicación directa con lo sagrado. La bebida alcohólica, además de desinhibir a los celebrantes relajando las normativas morales impuestas, es necesaria para soportar el cansancio y agotamiento físico que supone el estar cantando y bailando durante largas jornadas. La expresión “estar

cantidades— nunca fue bien vista por aquellos observadores que documentaron la vida de estas comunidades.<sup>12</sup> En este caso, el título de la obra y su referencia —celebratoria acaso— al consumo de alcohol, pareciera contradecir los valores telúricos asimilados al espíritu de la nación, aquellos propios del hombre trabajador y religioso del interior del país que suponían las elites intelectuales. Sin posibilidades de ver la obra, solamente nos quedan las conjeturas. Sin embargo, lo que podemos afirmar sin lugar a dudas es que la borrachera festiva, en consonancia con la imagen de un mundo tradicional, armónico y sin conflictos, fue un tema prácticamente ausente en las representaciones de indígenas y mestizos que participaron con posterioridad de los Salones Nacionales. Aparte de Boggio, únicamente el escultor tucumano Juan Carlos Iramain envió al Salón una obra que transitó por este tópico;<sup>13</sup> se trata de un busto titulado *Borracho de carnaval*, de 1929. Sin embargo, como era habitual en estas construcciones, la obra pierde toda particularidad en favor de exaltar los rasgos típicos del modelo. De no ser por el título, el rostro del *Borracho de carnaval* podría pertenecer indiferentemente a un tejedor, un pastor de llamas, un curandero, o cualquier otro estereotipo de hombre del norte en circulación. Es muy probable que *Cantando y bailando...* responda, a fin de cuentas, a preceptos similares. Así y todo, nos queda un margen de duda que nos

---

endiablado”, usada durante el carnaval, refiere a un estado alterado necesario para ingresar verdaderamente al tiempo festivo, en el cual “no se necesitan mediadores para comunicarse con lo extraordinario”. Por supuesto, hay que señalar que existe una diferencia cualitativa entre “estar borracho” (valorado positivamente en el ambiente festivo) y “ser borracho” (valorado negativamente). Costa, Mercedes y Karasik, Gabriela, “¿Supay o diablo? El carnaval en la Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy, Argentina)”, en Enrique Normando Cruz, (Ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka Ediciones, 2010, pp. 58-61.

<sup>12</sup> Oscar Chamosa menciona algunos testimonios de autores que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, veían en las fiestas populares una forma degradada de viejos ritos comunales que, perdiendo su sentido original, habían derivado en una mera excusa para “la borrachera y la desinhibición sexual”: Juan B. Ambrosetti (“El amor puro, bello privilegio de la gente civilizada, desaparece debajo de la escala social para ser reemplazado por el instinto animal”), Roberto Payró y Joaquín V. González (“Una supervivencia desarticulada de la religión prehispánica que se desarrolla entre los ranchos de las orillas, entre la gente más torpe que no tiene otra manera de manifestar su alegría ni los pesares que la embriaguez”; “El festival indio [...] hace renacer la barbarie de su tumba de tres siglos.”; “Pobre gente, déjenlos que sigan con sus ilusiones sin que sepan lo que está por venir, se puede decir de ellos que son un pueblo condenado, caminando hacia su propia destrucción). Estas apreciaciones siguen el pensamiento que regía a la ciencia positivista y la convicción de algunos intelectuales de la generación del 80 que vaticinaban la desaparición paulatina de la “barbarie” en un proceso de europeización de la sociedad. Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 35.

<sup>13</sup> Conviene aclarar que me refiero aquí específicamente a obras nativistas que aludan al consumo excesivo de alcohol en las fiestas populares del noroeste argentino. Lo usual es que éstas muestren una versión edulcorada y armoniosa de las celebraciones, en las que se resalta el valor de la comunión mediante la música y el baile. Si aparece en ellas algún tipo de bebida alcohólica, estará integrada como un elemento más, sin alterar significativamente el orden. Esto no pasa así en otras imágenes, ubicadas en un contexto diferente, vinculado a lo urbano y los márgenes, donde es frecuente y resulta lícito encontrar personajes y situaciones relacionados con la ingesta de bebidas espirituosas. Es particularmente interesante la iconografía de los bebedores, relacionada con la melancolía, de la que pueden encontrarse numerosos ejemplos en el arte de entreguerras.

habilita a pensar este cuadro como una rareza entre las obras sobre fiestas populares expuestas en el Salón Nacional.

Otras obras de similares características fueron presentadas al Salón Nacional. *El erquencho* del pintor español Francisco Villar –que ganó el premio a extranjeros en 1920– y *El viejo del tamboril* que Mario Anganuzzi presentó en 1928, muestran a las figuras portando instrumentos musicales que remiten al género de la bagüala, tradicionalmente interpretado en las festividades. En algunas ocasiones, sobre todo durante el carnaval, es común que se agregue a la caja unas crines tensadas llamadas “chirleras” que hacen vibrar el instrumento produciendo un sonido semejante a un redoblante.



Mario Anganuzzi, *El viejo del tamboril*, catálogo del XVIII SNBA, 1928.

Marta Penhos, elige el término nativismo para nombrar a las obras que durante la primera mitad del siglo XX “desean rescatar por medio de la imagen: paisajes, costumbres, tradiciones, tipos humanos”.<sup>14</sup> Como asegura la autora, las palabras nativo y nativismo eran utilizadas frecuentemente por los mismos actores en esa época y “referían a un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, identificaban contenidos e intenciones artísticas y, asimismo, legitimaban el presente al incluirlo en una genealogía histórica”.<sup>15</sup> Pablo Fasce advierte que el uso de esta categoría arriesga una simplificación, omitiendo las diferentes variantes que pueden encontrarse en su seno –incaismo, indianismo, criollismo, etc.–, no obstante defiende su uso y afirma que si bien es cierto que el nativismo “incluyó obras muy diversas y que incluso existieron tensiones en su interior, (...) sus diferencias no fueron producto de programas ideológicos o normativos sino de elecciones de los agentes involucrados, que construyeron fronteras fluidas y circunstanciales en su práctica”.<sup>16</sup>

El trabajo de Penhos da cuenta de la importancia y presencia que tuvo el tema durante toda la primera mitad del siglo XX, e inclusive menciona cómo varió estadísticamente la presencia de estas imágenes nativistas en las sucesivas ediciones del Salón Nacional. La autora concluye que el número de obras de tipos y costumbres de carácter nativo aumentó

---

<sup>14</sup> Penhos, Marta, *op. cit.* p. 122.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Fasce, Pablo, “El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX”, en *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, N° 12, septiembre de 2018, p. 2.



considerablemente en proporción a partir de 1925, mientras que aquellas que no lo son decrecieron en número hasta casi desaparecer a mediados de los años cuarenta.<sup>17</sup>

Nuestra investigación arroja resultados similares al considerar que las representaciones festivas –en todo caso enmarcadas dentro de la pintura de costumbres– aumentaron cuantiosamente a partir de 1927. De esta manera, en los primeros quince años de vida del Salón encontramos alrededor de diecinueve obras que aludieron de manera explícita a algún tipo de festividad, cifra que fue superada fácilmente en los cinco años siguientes. Si pusiéramos en relación el número total de festividades con los datos concernientes a aquellas que tienen carácter nativo, encontraríamos que el aumento más notorio se da a partir de mediados de la década del 30, con un pico sostenido en la década siguiente. Podemos advertir también que, en el período que va desde 1911 a 1930, cerca de veinticinco obras aludieron a los temas mencionados, mientras que durante las dos décadas siguientes la cifra ascendió hasta noventa y dos. Si en cambio observamos los años que van desde 1930 a 1939 y los comparamos con los que van de 1940 a 1949, encontraremos que durante el primer segmento se presentaron treinta y cinco obras, prácticamente la mitad de las sesenta y una que fueron exhibidas durante el segundo.<sup>18</sup>

Cabe recordar que de por sí, las fiestas suelen cristalizar los elementos identitarios de una sociedad determinada poniendo en juego su historia, contradicciones y utopías, y que, por lo tanto, la representación de las mismas suele evocar de forma privilegiada identidades locales y regionales. Como explica Manuel Delgado:

(...) la fiesta es un instrumento al servicio de la legitimación de la actividad de un grupo humano, para la definición de su identidad y de sus límites, para el reforzamiento de su orden moral y su solidaridad interna, y todo ello a base de

---

<sup>17</sup> “Entre 1911 y 1925 una apreciable cantidad de pinturas expuestas muestran tipos napolitanos y sardos, mujeres alemanas, viejos florentinos, tendencia pintoresquista que llega al exotismo en obras como ‘Asirio’ (1927). Esto permanece por lo menos hasta el ‘45, aunque la cantidad total de ‘tipos no nativos’ decrece considerablemente. Ese año aparece una única pintura con esta iconografía, ‘Muchacha Siria’. Los indígenas, mestizos y criollos van ganando importancia dentro de estas representaciones hasta invadir los salones.” Penhos, Marta, *op. cit.* p. 124.

<sup>18</sup> Hay que tener en cuenta que éstas son cifras aproximadas. No todos los catálogos de los Salones Nacionales del período estudiado cuentan con la reproducción total de las obras presentadas, lo cual nos lleva a intuir la pertenencia de algunas de ellas a la temática analizada únicamente a partir de su título. Esto presupone un margen de error ante el hecho de que ciertas obras que hemos incluido podrían no tratar necesariamente sobre festividades y que, además, podríamos haber pasado por alto otras tantas. También somos conscientes que nuestra mirada sobre la fiesta es sumamente amplia y que tal vez haya discrepancias con nuestra selección de obras en cuanto a qué debería y qué no debería ser considerado una fiesta. Sin embargo, tales consideraciones no alteran significativamente la contundencia de los datos expuestos.

dramatizar valores o principios de los que depende la vida del colectivo que celebra en tanto que tal.<sup>19</sup>

Se entiende entonces el atractivo que pudieron generar estas representaciones en un momento en el que las élites culturales tenían entre sus principales preocupaciones la necesidad de crear imágenes que dieran cuenta de una identidad nacional. Aun así, resulta notoria la escasez de las mismas en el Salón hasta finales de la década del veinte. En parte, pareciera que las preferencias de los primeros envíos decantaron sobre el modelo de las figuras estáticas, dominantes sobre el paisaje nativo, que ponían el acento en los rasgos del rostro, vestimenta o atributos como forma de contar sobre la vida y costumbres de los retratados. Estas figuras que “no realizan ninguna acción; simplemente están allí para ser contempladas”<sup>20</sup> dejaban muy poco lugar a la idea de fiesta. La excepción, sin lugar a dudas, fue la del pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez cuyas pinturas sobre las costumbres, festividades y devociones populares se diferenciaron sensiblemente del resto. Sus primeros envíos abordaron mayoritariamente los ritos y creencias de la religiosidad popular a partir de un estilo que guarda semejanza al de los pintores Nabis. Mediante el uso de curvas, una figuración sintética y fuerte decorativismo, Gramajo supo dotar a su obra de la vitalidad, forma y colores del arte popular, como lo demuestran, *Velorio del angelito* y *La promesa*, ambas presentadas a concurso en el Salón de 1918.

A partir de los años treinta se volvieron más frecuentes las obras que se apartaron notoriamente de la pintura de tipos regionales –tan inmóviles e inalterables como los valores que representaban– para mostrar actividades, costumbres y tradiciones apelando a una mayor narratividad. Entre ellas, la representación de la fiesta encontró finalmente un lugar destacado. Como señala Penhos, estas obras narrativas focalizaron principalmente en las relaciones de los individuos entre sí, y la conexión de estos con su entorno señalando “por una parte, la presencia humana en los lugares más recónditos del país y, por otra, la estrecha e ineludible vinculación de la vida familiar, social y religiosa del nativo con el ámbito natural”.<sup>21</sup> Roberto Amigo llamó telurismo a esta derivación del costumbrismo regionalista que:

(...) se sostiene en una representación narrativa de las costumbres, fiestas y trabajos, con una afectada impronta literaria que desplaza la representación de las figuras/tipos.

---

<sup>19</sup> Delgado Ruiz, Manuel, “Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos”, en *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, N° 26, 2004, p. 83.

<sup>20</sup> Penhos, Marta, *op. cit.*, p. 125.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 126.

Estilísticamente es el abandono de las recetas posimpresionistas heredadas de Fader por una factura realista con acentos expresionistas. Estas narraciones pictóricas, pintura de asunto, encontraron su legitimación en los salones peronistas aunque su estructura formal es previa (...).<sup>22</sup>

Esta legitimación resulta perfectamente visible en los datos que presentamos con anterioridad. En la década del cuarenta la cantidad de obras de estas características duplicó a las de la década anterior y, además, muchas de ellas recibieron algún tipo de galardón.



José A. Pereyra, *Cantores quilmeños*, catálogo del XXXVI SNBA, 1946.

El gobierno peronista estimuló la producción de obras de carácter nacional interviniendo a través de los reglamentos de sus salones e instancias de premiación.<sup>23</sup> Mediante el decreto N° 5843/46, por ejemplo, se instaba a “concretar en formas plásticas los hechos y las modalidades de la vida nacional en sus diversas manifestaciones”.<sup>24</sup> Esta sugerencia expresada en la normativa se tradujo materialmente en la institución de los diversos premios ministeriales. Estos galardones cumplían la función de proveer con obras a las oficinas y despachos del estado a la vez que vinculaban los distintos ministerios al desarrollo artístico nacional. Cada uno de ellos consideraba ciertas pautas y condiciones para su otorgamiento –que en mayor medida tenían que ver con el abordaje de temas nacionales, folklóricos o religiosos–

aunque éstas no siempre fueran decisivas en la elección. Un ejemplo de ello fue el Premio Ministerio de Guerra de 1946: mientras su reglamento establecía la selección de obras con

---

<sup>22</sup> Amigo, Roberto, “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”, en *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, MNBA, 2014, p.45.

<sup>23</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo realizan una advertencia sobre el problema de la aplicación del concepto de campo intelectual en sociedades como las latinoamericanas en donde “no se han consolidado sistemas políticos estables”. En estos casos la relativa autonomía del campo institucionalizado puede ser vulnerada y permeada por disposiciones provenientes de otros campos. Éste, en concreto, es un ejemplo de una mayor injerencia de las autoridades políticas sobre las instituciones artísticas. En otras ocasiones, bajo dictaduras militares, esta injerencia ha llegado al extremo a través de la coerción directa mediante la censura de obras, clausura de espacios y la vulneración de la integridad física de los actores, siendo la tortura y desaparición de personas acaso las más aberrantes. Cfr. *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001, pp. 159-160.

<sup>24</sup> Giunta, Andrea, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana Wechsler, *op. cit.*, p. 161.

temática histórica-militar, la recompensa, finalmente, fue concedida a *Cantores quilmeños* de José Andrés Pereyra.

A la multiplicación de los premios y el incremento de los montos otorgados se le sumó un importante aumento en los fondos destinados a gastos de organización, conferencias, conciertos, edición de catálogos, etc. Estas y otras propuestas –como por ejemplo la habilitación de horarios de visita nocturnos durante la semana para que pudieran tener acceso los trabajadores– tenían la intención de ampliar el público por fuera del que habitualmente concurría al Salón y, a la vez, reforzar la función formativa y pedagógica de éste.<sup>25</sup>

La búsqueda de una mayor democratización –y federalización– del espacio del Salón Nacional se ve reflejada en otras reformas que se implementaron en los años siguientes. A partir de 1951, por ejemplo, la admisión o el rechazo de las obras pertenecientes a artistas del interior ya no estaría en manos de un jurado de la capital, sino que dependería exclusivamente de los jurados de los nuevos Salones Regionales organizados previamente en distintas ciudades del país. Esta importante modificación “tendiente a afectar la tradicional hegemonía de Buenos Aires”<sup>26</sup> permitió la visibilización de diversos creadores que de otra manera hubieran quedado excluidos completamente del certamen.

### **El folklore y las artes plásticas**

Con fecha 21 de septiembre de 1946, el musicólogo y folklorista Carlos Vega escribió el prólogo del libro de estampas y poemas *Danzas Argentinas*, de Aurora de Pietro y Cátulo González Castillo, que publicó Editorial Peuser en 1947. En las primeras líneas lamenta la poca atención que los artistas plásticos locales han dedicado a las danzas tradicionales argentinas como fuente de inspiración y, acto seguido, traza una acotada genealogía de artistas europeos que en algún momento de su producción, abordaron temáticamente algunas coreografías. La lista hace mención a nombres tan lejanos como el de Virgil Solis o Theodore de Bry, así como a Jean-Antoine Watteau y, más cercano en el tiempo, Edgar Degas. Más adelante, amplía la lista incluyendo a aquellos pintores viajeros y nativos que durante el siglo

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 171.

XIX cultivaron “la noble tradición de la danza en el arte de la línea y el color”,<sup>27</sup> entre ellos: Pancho Fierro, Manuel Antonio Caro, Carlos Morel, Carlos Pellegrini y Jean León Pallière.<sup>28</sup>



Carlos Pellegrini, *El Cielito*, 1841.

Carlos Vega inscribe las estampas realizadas por Aurora de Pietro dentro de esta genealogía, y destaca el especial valor que adquiere el minucioso estudio sobre referencias documentales e históricas en la reconstrucción pictórica de danzas desaparecidas, ya que en sus palabras: “una exacta intelección de lo pasado requiere cuidadoso examen de piezas documentales; la recomposición exige fervor histórico, devoción por las tradiciones e

imaginación de artista”.<sup>29</sup> A continuación, se ocupa de alabar el inmenso trabajo realizado por Aurora, recopilando información de museos, pinacotecas e incluso del propio archivo del investigador. Más adelante señala que:

(...) al margen del orden estético, nos corresponde asegurar que Aurora de Pietro ha logrado gallardamente su noble propósito, y que nos devuelve las danzas argentinas del pasado en la difícil exactitud de las posiciones, en la justeza de los movimientos, en la particular sensación de cada estilo coreográfico y en la armoniosa sincronía de tipos, trajes, lugares y ambientes históricos.<sup>30</sup>

Las litografías que compusieron el libro de *Danzas argentinas* formaron parte de una serie mayor de pinturas, dibujos y grabados que Aurora de Pietro realizó desde finales de la década del treinta y trabajó en forma conjunta con Vega y algunos otros representantes de los estudios folklóricos que en ese momento se encontraban en auge.<sup>31</sup> Estos estudios, desarrollados en un contexto político de fuertes tendencias nacionalistas, pujaban por encontrar un lugar de importancia al interior de las disciplinas antropológicas. De esta manera

<sup>27</sup> Castillo, Cátulo y Pietro, Aurora de, *Danzas argentinas*, Buenos Aires, Peuser, 1947, p. 9.

<sup>28</sup> El listado excluye sistemáticamente a artistas del siglo XX que han trabajado las danzas incluso a través de lenguajes novedosos, como fue el caso de Pedro Figari. Es obvio que lo que interesa a Carlos Vega de estos artistas es el carácter documental de su obra, ya sea por haber sido testigos directos de las danzas que se representan o por tener una cercanía temporal con aquellas, lo que les otorgaría, a sus ojos, una mayor veracidad.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>31</sup> Podemos mencionar una gran cantidad de trabajos que, desde finales de los veinte, fueron delimitando una especificidad del folklore dentro de la antropología y la etnografía. Podemos destacar los *Cancioneros populares* de Juan Alfonso Carrizo entre 1928 y 1941; *Danzas y Canciones argentinas*, de Carlos Vega en 1936; *Música tradicional argentina* de Isabel Aretz en 1946; *Folklore del Carnaval Calchaquí* de Augusto Cortazar en 1949, entre otros.

podemos vislumbrar, a través del rigor con el que Carlos Vega elogia la obra de Aurora de Pietro, la propia necesidad de legitimar al folklore como ciencia dentro del ámbito académico. Asistimos entonces a una interacción novedosa, de mutuo beneficio, entre una rama de la antropología y una producción estética. La primera aportó un sustento ideológico a la segunda, cuestionada durante el peronismo por algunos sectores que disputaban legitimidad dentro del campo artístico. No hay que olvidar que estas imágenes, que se apoyaron en costumbres y tradiciones nacionales, convivieron y disputaron espacios con los desarrollos de la abstracción y los diversos realismos de la izquierda. Como señala Andrea Giunta:

En el contexto de posguerra y del curso que la historia argentina había tomado con el triunfo de Perón, las preocupaciones por concretar en obras las modalidades de la “vida nacional” no estaban, precisamente, entre los objetivos que el “gran arte” debía tener para los sectores ilustrados. Un arte que, en ese momento preciso, debía definirse ante todo, por razones incluso políticas, en términos de “internacionalidad”.<sup>32</sup>

Aurora presentó algunas de estas obras al Salón Nacional: *Vals del pericón* en 1942 y *Pericón* en 1958. La primera de estas, muy similar a una de las reproducciones que aparecieron en el libro de estampas, denota claramente el horizonte de referencias estéticas e históricas al que se alude en el prólogo de *Danzas Argentinas*. De esta forma, la pintura y el grabado, pudieron ser recuperados como testimonio visual histórico válido para dar sustento a la reconstrucción y clasificación de danzas desaparecidas mucho antes del comienzo del nuevo siglo.

---

<sup>32</sup> Giunta, Andrea, *op. cit.*, p.159.



Aurora de Pietro, *El pericón*, en *Danzas argentinas*, 1946.

Cualquier persona que en algún momento se haya dedicado a estudiar danzas folklóricas podrá reconocer los trazos de Aurora de Pietro en las ilustraciones de muchos de los manuales que circularon en academias, escuelas y centros tradicionalistas. Esto habla del considerable alcance pedagógico que tuvieron estas reconstrucciones visuales. No obstante, la importancia de la obra de Aurora de Pietro no se limitó únicamente a estos trabajos, que constituyeron, sin lugar a dudas, un sector significativo de su producción. El Museo “Quinquela Martín” de La Boca, guarda una carpeta en donde se detalla la profusa actividad que desempeñó durante su carrera, a través de la cual participó y fue premiada en numerosos certámenes nacionales e internacionales. Aurora de Pietro se recibió en la Academia de Bellas Artes en 1926, fue alumna de Alberto Rossi, estudió grabado con Cata Mortola de Bianchi y participó asiduamente de los Salones Nacionales desde finales de los años veinte.

El pericón fue representado varias veces en las obras presentadas al ámbito de los Salones Nacionales. Se trata de una danza histórica derivada de las contradanzas, similar a los cielitos y la media caña, que se bailó en el siglo XVIII y principios del XIX –aunque prácticamente desaparecida pasada la segunda mitad de este último–. Su coreografía dependía de las órdenes de un bastonero, que proponía diversas figuras que las parejas ejecutaban interactuando entre sí. Entre los artistas que lo trabajaron encontramos al escultor italiano



Manuel Pinisi, radicado en nuestro país en 1939 y ganador del Premio Estímulo al año siguiente, que presentó en 1946 un relieve en cemento con el título *Pericón*. La obra de Pinisi acota la danza a una sola pareja que pareciera estar a punto de comenzar alguna de las figuras. También María Esther Ramella, una interesante grabadora que egresó como profesora de dibujo en 1936, participó por primera vez del Salón Nacional en 1947 con un aguafuerte homónimo.



Manuel Pinisi, *Pericón*, catálogo del XXXVI SNBA, 1946.

El *pericón*, junto a otras danzas, fue rescatado del olvido por los hermanos Podestá que lo incluyeron dentro del repertorio del Circo Criollo alrededor de 1890. Su adaptación al escenario introdujo figuras novedosas que exaltaron los símbolos patrios<sup>33</sup> inscribiéndolo como parte de las expresiones criollistas que impusieron lo gauchesco como paradigma de la nacionalidad. Esta versión autóctona del circo fue considerado el germen del teatro nacional y, a la vez, aportó cambios significativos al espectáculo circense en ambos márgenes del Río de la Plata. Tuvo su origen en 1884, con la puesta en escena de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, adaptada como pantomima y ejecutada por las compañías de Podestá/Scotti y los hermanos Carlo. La inclusión de pantomimas en las funciones era moneda corriente en ese entonces, no obstante, la introducción del

drama gauchesco en el programa tuvo un éxito sin precedente. En poco tiempo, los hermanos Podestá comenzaron a interpretar una versión con diálogos de la obra que fue rápidamente imitada por otros circos y terminó por dar forma al Circo Criollo, o circo de primera y segunda parte. Este nombre marcaba la diferencia con el circo tradicional –llamados a partir de entonces solo de primera parte– ya que además del espectáculo usual de acrobacias, clown y equitación interpretados durante el primer segmento, se le sumaba un segundo tramo, en el cual se ponía en escena algún drama criollo dentro del cual se intercalaban números de música y danza tradicional. Payadores como Gabino Ezeiza hicieron su fama en las funciones

<sup>33</sup> La figura que da cierre a la danza es el “pabellón patrio”. En ella los bailarines llevan pañuelos blancos y celestes que desplegados de manera intercalada forman el emblema nacional. Según José Podestá, su incorporación agradó mucho al público desde el primer momento y se convirtió en una de las partes más emotivas del espectáculo. Veniard, Juan María, “El *pericón*: su música”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año 29, n° 29, 2015, p. 138, disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pericon-su-musica-veniard.pdf>



del circo y el público podía ver bailar la zamba, el gato, la media caña y la resfalosa federal. Estas dos últimas, recreaciones de viejas danzas, acompañaron durante el fin de fiesta la escenificación de *La pulpera de Santa Lucía*. El Circo Criollo comenzó su declive después de las primeras décadas del siglo XX. Las transformaciones urbanas y las nuevas formas de entretenimiento empujaron a los circos a los márgenes de las ciudades y la campaña, siendo en muchas ocasiones el único acceso al teatro que se podía tener en algunos pueblos alejados de los centros urbanos. Más adelante, el desarrollo del radioteatro y el cine, se convirtieron en fuentes de trabajo más redituables para muchos de los actores que iniciaron su carrera en la pista. Aun así, varias compañías siguieron trabajando con esta modalidad hasta entrados los años cincuenta.



Wladimiro Melgarejo Muñoz, *Viejo Circo Criollo (Pericón)*, catálogo del XXIII SNBA, 1933.



Wladimiro Melgarejo Muñoz, *Viejo Circo Criollo (En la pista)*, catálogo del XXIII SNBA, 1933.

Melgarejo Muñoz presentó en 1933 una serie de tres grabados titulados *Viejo Circo Criollo* en las que representó distintas partes del espectáculo: la representación dramática del *Juan Moreira*, lo que pareciera ser una zamba y el pericón. El grado de síntesis en los cuerpos de los personajes y animales, el tratamiento de volúmenes y la geometrización de algunos elementos parecieran tensionar la obra hacia una resolución poscubista sin romper, en ningún momento, las convenciones espaciales de una pintura de asunto. Melgarejo Muñoz, que se radicó de niño en la provincia de San Luis, seguramente recuperó el Circo Criollo desde la nostalgia y el recuerdo de la infancia, de los espectáculos del famoso circo de los hermanos Anselmi, en el que dio sus primeros pasos el actor cómico Pepe Biondi.

Los estudios académicos fueron tan solo una fracción del movimiento folklórico que experimentó en su totalidad un crecimiento durante las décadas del treinta y el cuarenta, en parte sustentado económica y políticamente en las provincias por empresarios y terratenientes vinculados a determinadas producciones regionales. Ernesto Padilla, Juan Bautista Terán y Alberto Rougés fueron algunos de los miembros de la oligarquía azucarera tucumana que patrocinaron varios de los estudios folclóricos importantes de la época e influyeron notoriamente en las políticas estatales que promovieron el aprendizaje del folklore en las escuelas. El discurso nacionalista resultó funcional a estas elites provinciales que veían peligrar sus ingresos ante la posible pérdida de protección económica para sus industrias a partir del ascenso del radicalismo en 1916. La identificación del sujeto rural como el “auténtico pueblo argentino”, según Oscar Chamosa, implicaba:

(...) reevaluar el lugar que correspondía en el complejo cultural de la nación a trabajadores rurales empleados en las industrias regionales. No es sorprendente entonces que los azucareros tucumanos se hayan puesto al frente de las políticas culturales que favorecían la valoración de estos trabajadores. Proteger las fuentes de trabajo de esos campesinos criollos significaba defender las fuentes mismas de la nacionalidad.<sup>34</sup>

No solamente los propietarios de los ingenios tucumanos siguieron esta línea de promoción cultural, los productores yerbateros de Misiones, por ejemplo, se sirvieron de estrategias similares con el fin de nacionalizar el consumo de la yerba mate. La región de Cuyo fue también una de las mayores promotoras del folklore local y los estudios académicos. No es casual que en 1936 se haya instituido la fiesta de la Vendimia, modelo de las fiestas regionales que no tardarían en difundirse por todo el país. Pocos años después, Roberto Cascarini llevó esta fiesta a una tela, que presentó al Salón de 1940. Cascarini, nacido en Buenos Aires, estudió con el pintor italiano Francisco Pablo Parisi antes de ingresar a la Academia Nacional, de la cual egresó como profesor en 1916. Fue uno de los socios fundadores de la agrupación de Artistas Argentinos Camoatí así como socio activo de la Sociedad Estímulo de Bellas y de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. En 1939 se trasladó junto a su familia a Mendoza en donde desempeñó un cargo como profesor de dibujo y pintura en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo. Allí fue nombrado secretario de la filial de Cuyo de la SAAP en 1943 y presidente de la misma en 1945. El dibujo preciso y un estilo clasicista caracterizó a las pinturas de Cascarini, centradas principalmente en los trabajadores rurales de Cuyo y sus actividades o en las escenas de

---

<sup>34</sup> Chamosa, Oscar, *op. cit.*, pp. 15-16.

desnudos ambientadas en un idilio campestre. *Reina de la vendimia*, además de aludir a la mencionada fiesta, se suma a las tantas representaciones de entreguerras que asociaban la figura femenina a los frutos naturales de la tierra.



Roberto Cascarini, *Reina de la Vendimia*, catálogo del XXX SNBA, 1940.

Las agrupaciones tradicionalistas fueron otro de los aspectos del floreciente movimiento folclórico. Estas tienen su antecedente en los centros criollos que a finales del siglo XIX agrupaban a los jóvenes que aprendían a cantar estilos y milongas, a bailar el pericón y a entrenarse en el arte de la payada. Muchos de los recién llegados se inscribían a estos centros que “podrían haber servido como mecanismo de asimilación a los jóvenes de origen inmigrante nacidos o crecidos en el país”.<sup>35</sup> En la década del veinte era común que los centros criollos nuclearan a parte de la elite bonaerense, que se encargaba de organizar fiestas campestres en casas quintas alejadas de la ciudad. En ellas, los invitados bailaban algunas danzas folklóricas vestidos de “gauchos” y “chinas”. En los años treinta, los pueblos de la región pampeana vieron nacer a las agrupaciones gauchescas, en las cuales los peones y empleados de los campos, organizados por los terratenientes, demostraban sus destrezas ecuestres en la doma y las carreras. Estas organizaciones cumplían un rol importante en los actos cívicos y fiestas patrias desfilando con vestimenta gaucha junto a las fuerzas militares y las escuelas.

---

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 39.



Francisco Vecchioli, *Cuadreras en día patrio*, catálogo del XXXV SNBA, 1945.

Las carreras ecuestres aparecieron varias veces en los Salones Nacionales. Tal es el caso de *Cuadreras en día patrio* de Francisco Vecchioli. Este pintor platense participó del grupo intelectual “Renovación” en el que confluieron también otros artistas como Felipe Bellini y Emilio Pettoruti. Visitó Europa en dos ocasiones, la última en 1936 gracias a una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura. En estos viajes, Vecchioli recibió la influencia de Anglada Camarasa y pudo estudiar las obras de los grandes maestros, en especial a Piero Della Francesca. Más adelante tomó contacto con algunas de las estéticas de vanguardia que lo llevaron a desarrollar una figuración constructiva deudora del cubismo, tensionada a veces hacia la abstracción, con la cual representó paisajes, figuras y motivos criollos. Tanto *Cuadreras en día patrio*, presentado en 1945, como *Las vidalas* presentado en 1940, pertenecen a esta última etapa del pintor. Octavio Fioravanti en 1936, Pascual Abalsamo en 1941, Miguel Borgarello en 1946 y José Andrés Pereyra en 1952 fueron otros de los artistas que ilustraron también de forma diversa las competencias ecuestres en los Salones Nacionales.



Pascual Abalsamo, *Estudio para las carreras cuadreras*, catálogo del XXXI SNBA, 1941.

Los centros tradicionalistas, según Chamosa, “constituían, y aún hoy lo hacen, organizaciones integradas socialmente en que terratenientes y peones, más el ocasional farmacéutico o dentista del pueblo, compartían una inquietud común por la preservación de las tradiciones”.<sup>36</sup> Estas agrupaciones promovieron el culto a la patria y la integración social con base en valores abstractos y principios paternalistas. Estas cumplieron también un rol fundamental en la transmisión y enseñanza de aquellas danzas que los estudios folklóricos recuperaban del pasado remoto y que cristalizaron en figuras y coreografías estandarizadas. Danzas históricas como “la condición”, “la firmeza” y “la sajuriana” –esta última descubierta y reconstruida por Carlos Vega– ya no existían, sino como interpretación, en la primer mitad de los años cincuenta, cuando la escultora Amelia Bonanno las presenta como figuras en los Salones Nacionales.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 40.

Durante los años treinta se gestó también un género musical de base folklórica, conformado por autores como Buenaventura Luna, Ariel Ramírez o Atahualpa Yupanqui, que renovaron el repertorio de zambas, chacareras, gatos, cuecas y vidalas con composiciones novedosas y estilizadas. El primer antecedente de este movimiento lo encontramos en el espectáculo que el músico e investigador santiagueño Andrés Chazarreta presentó, junto a su compañía de músicos y bailarines, en el teatro Politeama de Buenos Aires en 1921. La puesta en escena, de gran éxito entre el público y la crítica, incluía un repertorio musical y coreográfico prácticamente desconocido en la Capital. En ese entonces, la mayoría del público porteño identificaba la música criolla con los ritmos camperos, las payadas o el pericón difundidos por el Circo Criollo, e ignoraba el acervo folklórico de las provincias del noroeste. El éxito del espectáculo de Chazarreta, más allá de su indudable calidad, se insertó en un contexto favorable, en el cual el noroeste, sus habitantes y cultura, popularizados por el nacionalismo cultural, se erigieron como el refugio del “auténtico ser argentino”. En efecto, a través del “principio de autenticidad” por el cual “el valor más alto de una manifestación artística era la evocación del fenómeno cultural local con un máximo de fidelidad”<sup>37</sup> se otorgaba legitimidad estética a las producciones artísticas, en especial la musical:



Amelia Bonanno, *La condición* (*Danza de época*), catálogo del XL SNBA, 1950.

En la opinión de los críticos, las chacareras, zambas y vidalas interpretadas por Chazarreta no eran de “inspiración folclórica” sino que era la música nativa misma, traídas del monte al escenario nacional sin distorsiones por auténticos representantes de la patria profunda.<sup>38</sup>

Andrés Chazarreta recolectó diversas músicas y letras del interior de su provincia, algunas pertenecientes a la tradición oral y otras de autores conocidos, pero sin difusión<sup>39</sup> y las adaptó para el público moderno, el escenario y los medios de grabación existentes. Este procedimiento, a medio camino entre la investigación y la producción artística, dio paso en la década siguiente, a la actuación de músicos de origen provinciano que con su acento al

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Algunas de estas apropiaciones le trajeron problemas legales ante los reclamos de autoría por parte de los creadores o sus descendientes. El caso más conocido fue el de la zamba *La López Pereyra*, registrada por Chazarreta, pero compuesta en 1901 por el músico salteño Artidoro Cresseri.

hablar, su conocimiento de las costumbres, y su repertorio nativo –más allá de la clase social a la que pertenecían– podían acreditar un grado de autenticidad que los hacía cercanos al mundo popular de los habitantes del monte santiagueño, los valles Calchaquies o la Quebrada de Humahuaca.

La proyección nacional de la llamada música nativa o folklórica estuvo ligada al desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, a la industria discográfica y la radiofonía. Desde mediados de los años treinta, algunas emisoras porteñas –tal es el caso de Belgrano, Splendid y El Mundo– pudieron hacerse de equipos modernos que les permitieron ampliar su alcance mediante transmisiones en cadena a toda la república. Esto implicó, por un lado, “la profundización de la asimilación cultural de las provincias al lenguaje y estética popular porteño y bonaerense (proceso que había comenzado con el circo criollo y el sainete)”<sup>40</sup> y, por el otro, la adaptación de la programación radial a los gustos provincianos, dedicando espacios a la música de raíz folklórica. No obstante, los intereses comerciales que promovieron el folklore apuntaron también a un nuevo público que creció notablemente en el transcurso de esos años.

La crisis económica mundial con la que dio inicio la década del treinta golpeó duramente el modelo agro-exportador argentino, cuyo impacto se vio reflejado en las provincias, donde disminuyeron o directamente desaparecieron numerosas fuentes de trabajo. Como consecuencia, a partir de mediados de la década comenzó un desplazamiento migratorio que llevó a mucha gente a instalarse en los márgenes de las ciudades para emplearse en la floreciente industria que prosperaba abasteciendo el mercado interno. Según Romero:

Al llegar a 1947 las migraciones internas totalizaban un conjunto de 3.386.000 personas, que residían fuera del lugar donde habían nacido; de ese total el 50% se había situado en el Gran Buenos Aires, el 28% en la zona litoral y solo el 22% en otras regiones del país. Así se constituyó poco a poco un cinturón industrial que rodeaba a la Capital y a algunas otras ciudades, en el que predominaban provincianos desarraigados que vivían en condiciones precarias, pero que preferían tal situación a la que habían abandonado en sus lugares de origen.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>41</sup> Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Abril, 1986, p. 181.



Esta población proveniente del noroeste, Cuyo, el Chaco o el litoral, podía encontrar una conexión afectiva con su lugar de origen y costumbres a través de las zambas, chacareras, tonadas, cuecas y chamamés difundidas en los programas radiales por artistas como Los Hermanos Ábalos, Los Chalchaleros, La Tropillas de Huachi Pampa, Los Hijos de Corrientes o el Cuarteto Santa Ana. Algunas de las composiciones de estos grupos cantaban al desarraigo y a la esperanza de volver, como en la popular zamba *Nostalgias Santiagueñas*, registrada por los hermanos Ábalos en 1941.

Ahora bien, el folklore articuló diversos intereses ideológicos y comerciales.

Numerosos auspiciantes de los programas radiales asociaban sus marcas a imágenes folklóricas reproducidas en el *packaging* de sus productos y en las publicidades difundidas a través de los medios gráficos.

Esta estrategia era común tanto en empresas cuya producción se relacionaba directamente con el mundo criollo –tal es el caso de las alpargatas, la yerba mate o el tabaco– como

en otras que difícilmente podrían vincularse a éste, como las marcas de jabones *Jabón Federal* y *El Gaucho*. Es curioso cómo muchas empresas multinacionales aprovecharon también el impulso tomado por el folklore para ganar mercado: El programa “Tardes Criollas” fue auspiciado por *Chocolate Toddy* de la empresa norteamericana Quaker Oats y “Estampas Argentinas” lo fue por la suiza Nestlé. El mencionado jabón *El Gaucho*, de la empresa estadounidense Swift, utilizaba la imagen de Goofy, personaje de Walt Disney, caracterizado como gaucho, tomando mate junto a su caballo.<sup>42</sup> Esta imagen pertenecía al film de animación *Saludos amigos* de 1942, en el que los personajes de Disney visitaban distintas regiones de Sudamérica. Esta película formó parte de las diversas políticas culturales que implementó el gobierno de Estados Unidos a través de sus instituciones en el marco del panamericanismo, con el objetivo de sumar alianzas estratégicas en el continente durante la Segunda Guerra Mundial. Para el segmento *El Gaucho Goofy*, ambientado en Argentina,



Enrique Dohme, *Carnavalito en Jujuy*, catálogo del XLIII SNBA, 1953.

<sup>42</sup> Chamosa, Oscar, *op. cit.*, p. 106.



Walt Disney buscó el asesoramiento de Florencio Molina Campos, conocido por su trabajo en los almanaques de la empresa Alpargatas.<sup>43</sup>

A la cinematografía y las artes plásticas les correspondió la tarea de recrear correctamente, según las investigaciones realizadas por los folklorólogos, el ambiente y la cultura local del que provenían estas melodías. Numerosas películas producidas entre 1938 y 1945 por estudios como Argentina Sono Film y Artistas Argentinos Asociados, entre otros, incluyeron escenas de música y danza folklórica. Dos de las más representativas fueron *La guerra gaucha*, de Lucas Demare, y *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici. Más allá de diferencias y similitudes, en ambas películas se presenta, en un momento, la reconstrucción del ámbito festivo en el que se bailan ritmos tradicionales: el *Carnavalito quebradeño*, interpretado por los Hermanos Ábalos, en la primera y un chamamé en la segunda. Sin embargo, se puede notar en la manera de presentar estas danzas que no todo el folklore tenía el mismo valor para la mirada ilustrada. La música litoraleña, de gran y activa difusión entre las clases bajas provenientes del litoral, constituyó un género difícil de asimilar por el canon folklórico. En *Prisioneros de la tierra*, el chamamé aparece representado, en un tono moralizante, como “baile de bajo fondo asociado con la masa desarraigada de trabajadores estacionales que diluyen el dinero ganado en la contrata anterior entre mujeres de mala vida y el alcohol”.<sup>44</sup> Distinto es el caso de la fiesta nortea que se muestra en *La guerra gaucha*, ya que “aunque todos están pasando un buen momento no hay indicios de abuso de alcohol o de relaciones deshonestas”.<sup>45</sup> Como señalamos anteriormente, la ausencia del exceso de alcohol se replica en las obras presentadas al Salón Nacional en donde, se hace notoria la falta de las danzas litoraleñas. La representación de danzas y ritmos del género folklórico en circulación, tuvo su lugar en los Salones Nacionales. Uno de los más comunes fue el carnavalito, un ritmo nortea derivado de los huaynos que se ejecutan en toda la región andina. Se trata de una danza comunitaria que, como su nombre lo indica, es propia del tiempo de carnaval. No posee una estructura fija, sino que se compone de varias figuras articuladas por la iniciativa

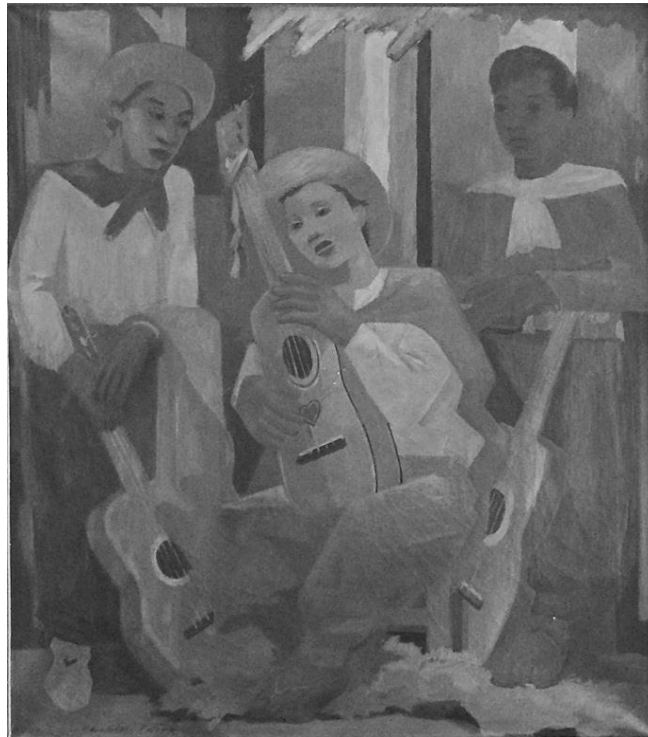
---

<sup>43</sup> Las relaciones entre el arte argentino y las políticas culturales norteamericanas implementadas durante el gobierno de Roosevelt –que incluyeron circulación de obras, adquisiciones y exhibiciones importantes– fueron trabajadas en extenso por Fabiana Serviddio. Cfr. Serviddio, Fabiana, “En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los Estados Unidos (1939-1945)”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2012, pp. 185-215., y Serviddio, Fabiana, “Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo” en *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas*, Valparaíso, CIAUV, 2019, p. 75-87. Queda pendiente, para un futuro trabajo, estudiar en profundidad la incidencia de la temática nativa en aquel contexto.

<sup>44</sup> Chamosa, Oscar, *op. cit.*, p. 117.

<sup>45</sup> *Ibid.*

de un bastonero –generalmente alguno de los llamados “diablos”– o desplegadas según el gusto de los bailarines. Enrique Dohme envía al Salón Nacional de 1953 un *Carnavalito en Jujuy*, en el cual se ve a una mujer guiar una hilera de bailarines por las calles. Además del carnavalito, otros géneros musicales y danzas folclóricas aparecieron también en los Salones. Las vidalas conforman uno de los grupos musicales entonados durante la fiesta de carnaval. Se interpretan, con variaciones regionales, en Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca, llegando incluso hasta La Rioja y San Juan. Distintos retratos de músicos vidaleros fueron representados por Gaspar Besares Soraire en 1930 y 1958 y Francisco Vecchioli en 1940. La zamba, prima hermana de la cueca y una de las más bellas danzas argentinas de pareja, aparece en *Zamba en Foroyaco* de José Andrés Pereyra y *Fiesta*, de Ernesto Díaz Larroque, ambas presentadas en 1953. Finalmente, el bailecito, danza proveniente de Jujuy que utiliza pañuelo de forma similar a la zamba, fue representado en 1942 por Delia Otaola de Della Valle en el tríptico *Bailecito*.



Francisco Vecchioli, *Las vidalas*, catálogo del XXX SNBA, 1940.

Las imágenes de la fiesta en el mundo rural convivieron en el Salón con las percepciones de la vida moderna en las grandes urbes. En el próximo capítulo desarrollaremos cómo las representaciones de festividades urbanas en las primeras décadas del siglo XX tematizaron los cambios por los que atravesó la vida cotidiana en las ciudades fruto del impacto de la modernización mostrando, por ejemplo, los nuevos espacios de sociabilidad y entretenimiento, los imaginarios del barrio y el suburbio, o la repercusión de sucesos excepcionales como el final de un conflicto cruento y prolongado como fue la Segunda Guerra Mundial.

## CAPÍTULO II

### La fiesta secular en el mundo urbano

#### Ocio, divertimento y naturaleza

Si hiciéramos una distinción sobre el grupo de obras que muestran los aspectos seculares de la fiesta, resultaría un conjunto singular dominado en gran medida por el carnaval, que es quizá la celebración profana por excelencia. No obstante, también tiene su lugar la fiesta que nace de manera espontánea, del encuentro y el vino, de la suspensión de la rutina, así como aquella que surge del grito y la alegría profunda contenida. Asimismo, otras festividades ordenan el calendario, marcando acontecimientos importantes en la construcción del estado moderno. Parte de estas refieren al mundo rural y las regiones del noroeste argentino, escenarios privilegiados de la temática costumbrista. Otras, en cambio, encuentran en el ámbito urbano, en sus eventos sociales y en la nocturna bohemia de los arrabales, motivos de ocio, diversión, celebraciones y festejos. Todas ellas transitan el eje que va desde lo público a lo privado. Recordemos que estas categorías resultan sumamente fluidas (en especial durante el tiempo festivo) y que no tienen un significado unívoco, pudiendo ponerse en relación o intercambiarse con otra serie de oposiciones que ayuden a completar su significado, tal como lo propone Nora Rabotnikof<sup>46</sup> y posteriormente Paula Soto.<sup>47</sup> Es así que podemos pensar en la distinción entre individual/colectivo; visibilidad/ocultamiento; exterior/interior; casa/calle como diversas caras de una dupla inicial. Inclusive podríamos, con ciertos recaudos, incluir también las oposiciones nosotros/los otros y centro/periferia<sup>48</sup> a la hora de pensar estas imágenes. Dejando de lado el carnaval para un tratamiento específico en otro apartado, la fiesta en el mundo urbano fue tematizada sobre todo a través de los distintos bailes, divertimentos y ferias que se ofrecían como momentos de recreación por fuera de la rutina del trabajo diario. El ambiente nocturno, los café-concert, bares y cabarets constituían lugares de encuentro y socialización para distintos grupos sociales.

Entre las escenas de fiesta presentadas al Salón Nacional hay algunas que no denotan ninguna especificidad y muestran reuniones al aire libre que tienen su origen en las escenas de ocio y

---

<sup>46</sup> Rabotnikof, Nora, “Público-Privado”, en *Debate Feminista*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, N°18, 1998, pp. 3-13.

<sup>47</sup> Soto, Paula, “Lo público y lo privado en la Ciudad”, en *Casa del Tiempo*, Ciudad de México, Universidad Abierta Metropolitana, Época IV, N° 17, Marzo del 2009, pp. 54-58.

<sup>48</sup> Sugerido por César, Romeo, *El carnaval en Buenos Aires (1770-1850). El bastión sitiado*, Buenos Aires, Editorial de las Ciencias, 2005.

divertimentos protagonizadas por la burguesía parisina del siglo XIX y retratadas por los pintores de la escuela impresionista. Cuadros como *Concierto en las Tullerías* de Manet o *Baile en el Moulin de La Galette* de Renoir son ejemplos del esparcimiento en el espacio público de la ciudad permitido a ciertas clases sociales. En esa sintonía, Octavio Fioravanti participó en el Salón de 1933 con la obra titulada *Danza*. En ella, mediante una figuración tensionada entre las líneas ondulantes propias del mundo natural y los volúmenes geométricos de la pintura constructiva, Fioravanti representa una escena de esparcimiento al aire libre. Octavio, hermano del escultor José Fioravanti, fue uno de los tantos pintores que, con un estilo atemperado, propiciaron la incorporación de las novedades estéticas al ámbito de los Salones hacia fines de los años veinte.



Octavio Fioravanti, *Danza*, catálogo del XXIII SNBA, 1933.

Por su parte, la pintora Hildara Pérez de Llanso compuso también una *Fiesta* al aire libre en 1940. Este óleo deja ver la habilidad como retratista de Hildara que, desde mediados de la década del veinte, retrató tanto a mujeres de clase alta como de clase media; trabajadoras y estudiantes, en sus roles de mujeres modernas.<sup>49</sup> Su figuración la emparenta con artistas modernos como Dora Cifone y Lorenzo Gigli. En el caso de *Fiesta* podemos observar como particularidad que las asistentes son todas mujeres,

presumiblemente de clase alta, y que en parejas o individualmente parecieran desconectadas del entorno. En primer plano se muestran dos jóvenes, una de frente y otra de perfil, ordenadas de tal manera que rompen con la naturalidad del resto, alterando la sensación de estar observando un momento casual y volviendo sobre la artificialidad de la composición. Estos grupos de mujeres pueden verse también en otras obras que la artista presentó al Salón durante esos años, como pueden ser las figuras desnudas de *En la ribera* de 1941. En esta reelaboración de los temas idílicos, como los almuerzos al aire libre o las escenas de bañistas, la artista representó a tres mujeres, desnudas, descansando en un espacio balneario de la

<sup>49</sup> Gluzman, Georgina, “Otras protagonistas del arte argentino”, en *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, N° 71, 2018, pp. 71-75, disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p51-79>

costanera a la vista de familias que transitan en el fondo. Se trata de una pastoral de nuevo cuño, en un espacio de recreación actual, propia de la vida moderna. El hecho de que Pérez Llanso coloque a tres mujeres solas, disfrutando del espacio público y de sus cuerpos, sin que intervenga para nada la mirada masculina, llama poderosamente la atención e invita a pensar sobre las posibilidades que tuvieron las artistas mujeres de subvertir los géneros tradicionales de la pintura aportando visiones particulares y diferenciadas. Como señalan Florencia Suárez Guerrini y otras investigadoras, ciertos géneros menores como las naturalezas muertas:

(...) son imágenes del entorno privado y cotidiano, ámbito que históricamente se ha construido como el propicio para el desarrollo de la vida de la mujer, en contraposición al espacio público, masculino. La recurrencia de estos géneros en las obras de artistas mujeres responde al impedimento que éstas encontraban para estudiar el desnudo y pintar, por ejemplo, cuadros de historia.<sup>50</sup>

El desnudo como género supone tradicionalmente al desnudo femenino ejecutado bajo la óptica masculina. En el caso de *En la ribera*, estaríamos ante una inversión que propondría un discurso femenino sobre el propio cuerpo.

### El tango y el mito del arrabal

Uno de los lugares recurrentes en la representación de bailes y divertimentos urbanos fue sin lugar a dudas el tango. Esta música y danza popular rioplatense que en las primeras décadas del siglo pasado comenzó a formalizarse y difundirse, para los años veinte había alcanzado ya la maduración en su estilo y una trascendencia antes inusitada. Alejándose de su carácter marginal y suburbano, logró llegar a distintos estratos sociales, proyectándose tanto nacional como internacionalmente. Dicho fenómeno acompaña, o es producto necesario, de las profundas transformaciones sociales acarreadas por la modernización de Buenos Aires y su vertiginoso crecimiento fruto de la masiva llegada de inmigrantes a finales del siglo XIX y principios del XX.



Hildara Pérez Llanso, *Fiesta*, catálogo del XXX SNBA, 1940.

<sup>50</sup> Suárez Guerrini, Florencia y otras, *Ilustres desconocidas. Algunas mujeres de la colección*, La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, 2017, pp. 8-9.

A lo largo de ese periodo los espacios periféricos de la ciudad fueron rápidamente ocupados por sectores populares que colmaron, en pocos años, los territorios anexados a ésta en 1887. A diferencia de los cerrados barrios europeos, identificados geográficamente, los asentamientos en Buenos Aires se plantaron sobre la grilla moderna, indiferenciados unos de otros, en un breve lapso de tiempo. Según Gorelik:

En Buenos Aires el barrio suburbano no implicó la producción de un *lugar antropológico* –imposible por definición en la modernidad– sino de un *lugar político*; no la producción de un *espacio comunitario tradicional*, sino de un *espacio público moderno*. Los vecindarios desgajados en el suburbio, perdidos en la doble abstracción de la grilla y la pampa, pudieron transformarse en “barrio” cuando este territorio fue resignificado radicalmente por un complejo proceso de formación de instituciones vecinales y producción de una moderna cultura popular, que dio lugar a la aparición de un espacio público local.<sup>51</sup>

En efecto, el barrio se creó e identificó en el territorio a través de las diversas instituciones sociales, agrupaciones de solidaridad y ayuda económica que tuvieron además un fuerte sesgo cultural. Vecinales, asociaciones de inmigrantes, la Sociedad de Fomento así como los clubes sociales y deportivos adquirieron una importancia fundamental en la creación de identidades locales en las primeras décadas del siglo XX. Entre ellos el Club que:

(...) además de aportar al enriquecimiento de esa nueva sociabilidad democrática, creó el equipo de fútbol, institución barrial fundamental ya que todos los grandes equipos de fútbol argentinos se crean en los primeros años del siglo en diferentes barrios de Buenos Aires y consolidan el proceso identificatorio de la nueva población con su nuevo territorio, construyéndolo como un territorio cultural.<sup>52</sup>

Podemos agregar que la creación de importantes clubes de fútbol en el periodo, con una identidad territorial marcada, no es un hecho privativo de la ciudad de Buenos Aires. Procesos similares ocurrieron simultáneamente en La Plata (Gimnasia y Esgrima, 1887), Tucumán (Atlético Tucumán, 1902) y Rosario (Rosario Central, 1889 y Newell's old Boys, 1903). En esta última ciudad, por ejemplo, la creación del Club Atlético Rosario Central, estuvo fuertemente ligada al barrio de Arroyito y, en especial, a los trabajadores del Ferrocarril Central Argentino.

Siguiendo a Gorelik, para los años veinte, los impulsos de modernización progresista que buscaban mejoras en la calidad de vida y la integración de los barrios a la ciudad chocaban con las representaciones e imaginarios propios que reclamaban la pérdida de una identidad

---

<sup>51</sup> Gorelik, Adrián, “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años 20”, en *Variaciones Borges*, Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, N°8, 1999, pp. 39-40.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 41.

propia, distinta del centro y de otros barrios. Se crearon entonces dos tipos de imágenes del barrio contrapuestas: una que era modelo del progreso social, de gente laboriosa que reclamaba por mejoras ante el olvido de las autoridades municipales, expresión de una clase media en ascenso; y otra pintoresca, fruto de la literatura y el tango, que percibía en esta integración la disolución de sus identidades particulares. El autor afirma que:

La operación mistificadora necesita ratificar, en todos los casos, la peculiaridad lugareña que la construcción pintoresca demanda. El barrio puede ocupar un *lugar* en la ciudad en tanto asuma un pintoresquismo que se convertirá en la segunda línea de condena al “barrio cordial”, ya que necesita tomar distancia de su ambición integrativa: la invención de una tradición implica la necesidad de exasperar el recorte de un espacio geográfico-cultural para el barrio. El pintoresquismo reclama una autonomía lugareña que la estructura inclusiva de Buenos Aires con su extendida cuadrícula y su desarrollado sistema de transporte, dificulta. Y esto va a llevar a quienes celebren la peculiaridad del barrio y su “pasado” a asentarse precisamente sobre las escasas “irregularidades” que el progresismo intentaba borrar, lo que revierte lógicamente en un nuevo e inesperado motivo de repudio a la cuadrícula regular: la irregularidad social y urbana, las peculiaridades, aparecen ahora como un plus imprescindible para dar cuerpo a la identidad.<sup>53</sup>

El tango y sus letras formaron parte importante de la creación de estas representaciones; un imaginario amarrado a la nostalgia de un paraíso perdido y a la desconfianza ante un centro – y por consiguiente a una modernización– que era la causa de todas las perversiones; en donde el éxito, el dinero y la buena vida traían la perdición de quien olvidaba su lugar de origen. El barrio fue construido como un refugio, en relación al hogar, la madre y la infancia:

(...) la idealización de un espacio comunitario que buscará recrear todo aquello que el barrio moderno debió desplazar para constituirse en artefacto público, cívico y urbano de los años veinte. Ambos “barrios” son tan incompatibles que rápidamente el tango describirá el itinerario completo que lo lleva de la descripción de su barrio como mito premoderno, a la nostalgia por la pérdida que nunca tuvo, y de la nostalgia al repudio por la modernización que, dentro de la propia lógica narrativa del mito barrial, habría terminado por destruirlo: a diferencia de la literatura, que va a poder mantener cierta distancia irónica con su propia producción mitológica, el tango debe completar el paso hasta el rechazo por la modernización de la que es el producto más genuino.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.





Vicente Indalecio Pereyra, *La milonga*, catálogo del XII SNBA, 1922.

Esta construcción del mito tanguero fue documentada por algunas de las obras que se presentaron en el Salón Nacional de Bellas Artes. Es así que entre 1921 y 1928, Vicente Indalecio Pereyra retrató el ambiente del tango bailado en los arrabales, entre otras visiones del suburbio y sus personajes que definieron su obra temprana. Originario de Tucumán, Indalecio Pereyra cursó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1930 obtuvo el Premio Sívori en el Salón Nacional de Bellas Artes. Luego de

estos primeros trabajos, sus envíos al Salón Nacional giraron en torno al tema que más lo ha caracterizado: el universo del circo y sus trabajadores, al cual vamos tratar en forma detallada más adelante.

Otra versión idealizada de la música popular y su ambiente nos la da Agustín Zapata Gollán en *El Tango*, de 1931. Zapata Gollán, importante artista santafesino, comenzó a exponer en el Salón Nacional desde 1930 luego de retornar de su viaje a Europa en el cual recorrió diversos países, interesado en consultar los Archivos de Indias. Su producción xilográfica fue estimulada por el artista triestino Sergio Sergi al cual conoció en 1929 cuando este último se instaló por un tiempo en la ciudad de Santa Fe. La estampa nocturna de Zapata Gollán juega con un singular primitivismo que, como señala Fantoni,<sup>55</sup> da cuenta de la observación de antiguos grabados españoles, los llamados “beatos”, y la fascinación por las máscaras africanas que compartió con las primeras vanguardias del siglo XX. La xilografía presenta un interesante juego de dobles en la forma de unos bandoneonistas tocando su música mientras los perfiles de una pareja se besan en primer plano. El bandoneón/acordeón como instrumento es recurrente en otros trabajos de Zapata Gollán como en su conocida *Serie del Mar*, en la cual aparecen las figuras de una sirena y un marinero que pueden corresponderse, a su vez, con la pareja presente en *El Tango*. La escena transcurre en el suburbio, en un barrio de casas bajas y tapiales, en los límites de la ciudad y a pesar de sus particularidades, la xilografía recurre a ciertos estereotipos de la música arrabalera.

<sup>55</sup> Fantoni, Guillermo, *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007, pp. 9-10.

Dos obras de principios de los años treinta propusieron una mirada diversa sobre el tango y su construcción literaria. *Interior tango* y *Tango*, obras pertenecientes a José Benito de Bikandi y presentadas a los Salones Nacionales de 1931 y 1933 respectivamente, muestran una faceta completamente distinta de aquellas realizadas, por ejemplo, por Indalecio Pereyra en los años veinte. En la primera podemos observar una gran fiesta en lo que parece ser un importante teatro, completamente alejado de la idea del suburbio e inclusive de la bohemia nocturna, los bares y cafés. El punto de vista nos ubica como espectadores en uno de los sitios más altos, uno de los palcos superiores o el mismo “gallinero”. Desde allí podemos ver el telón de fondo, en el que se representa la figura de unos bailarines, bajo la cual numerosas parejas se entremezclan y confunden en la tumultuosa danza. En la zona de los palcos, apartadas de la pista central algunas figuras simplemente observan tomándose, tal vez, un descanso. En la segunda obra vemos como desaparece toda indicación espacial que dé cuenta del lugar en el que se desarrolla la escena y, cual estratos geológicos, se superponen plano tras plano los bailarines que, a través de la repetición rítmica, desbordan de movimiento los límites de la obra.



Agustín Zapata Gollán, *El tango*, catálogo del XXI SNBA, 1931.



José de Bikandi, *Interior tango*, catálogo del XXI SNBA, 1931.

Bikandi, artista oriundo del País Vasco, se radicó en la Argentina en 1926 luego de exponer en el *Salon d'Automne* de París y en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Al poco tiempo de arribar realizó su primera exposición en Buenos Aires en la galería Witcomb, importante difusora del arte español en nuestro país. La mirada de Bikandi sobre la danza rioplatense pareciera ser muy distinta que la de algunos de sus pares bonaerenses. Quizás su condición de extranjero le permitió correrse del misticismo arrabalero que rodeaba los orígenes del tango y detenerse en una observación desprejuiciada de la danza como un baile popular. En efecto, el tango ya era una danza sumamente popular a principios de los treinta y hacía

ya tiempo que había trascendido las fronteras de Buenos Aires irradiando hacia otros centros como la ciudad de Rosario, en la cual tuvo un desarrollo importante y su propia mitología asociada a lugares emblemáticos como el barrio de Pichincha. Además, durante los años veinte y gracias a la proyección que le dieron intérpretes del llamado *tango canción* –cuya figura más importante fue, sin lugar a dudas, Carlos Gardel– había alcanzado ya una relevancia internacional, llegando a bailarse en otras capitales americanas como Medellín y ser un boom en el París de entreguerras. El tango, obviamente, se bailaba en la mayoría de los eventos sociales, en lugares privados y clubes, incluso en las fiestas de carnaval, lo mismo que otras danzas modernas que acompañaron el desarrollo de la vida moderna urbana, como así lo atestiguan las obras de Bikandi.



José de Bikandi, *Tango*, catálogo del XXIII SNBA, 1933.

Una posible hipótesis sería que su particular visión estuviera marcada por el alejamiento del centro, hacia un lugar donde la mitología y la historia tanguera no tuvieran el peso que podrían haber tenido en la escena porteña. A través del contacto con Hilarión Hernández Larguía, Bikandi se estableció en la ciudad de Rosario en 1929,<sup>56</sup> oficiando como restaurador y conservador para la Comisión Municipal de Bellas Artes entre 1931 y 1932, insertándose en el campo artístico local y entablando una amistad con el pintor Alfredo Guido. Las miradas sobre el tango presente en las obras que Bikandi presentó al Salón Nacional estarían mucho más cercanas al

óleo *Pierrot Tango*, realizado en 1913 por el pintor boquense Santiago Stagnaro. En esa obra, no presentada al Salón Nacional, el artista recrea un grupo de danzantes en un baile de carnaval disfrazados de personajes de la *Comedia de ll Arte*. El clima festivo y descontracturado, la preocupación por el movimiento de los bailarines utilizando los recursos de la repetición rítmica y el uso de las diagonales, contrasta enormemente con otras obras que tematizan el tango. Es evidente que la obra de Stagnaro, a principio de los diez, estaba todavía muy lejos de las discusiones y construcciones literarias de la década siguiente, lo mismo que la de Bikandi por las razones ya expuestas.

Más allá de estas especulaciones, la obra de Jose de Bikandi recaló en numerosas ocasiones en el baile, la fiesta y el mundo popular, sobre todo las tradiciones y festividades de su tierra, como en *Fin de fiesta* y *Músico Vasco*, ambas de 1938, y *Carnaval* de 1940.



Santiago Stagnaro, *Pierrot Tango*, 1913.

<sup>56</sup> Montini, Pablo, “José de Bikandi, el primer conservador de museos de Rosario (1930-1932)”, en *Separata*, año XVI, n°23, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre 2018, p. 51.



La temática del tango fue trabajada también por otros artistas como Víctor Rebuffo en un grabado de 1934 y Juan Carlos Castagnino en una pintura de 1956. Esta última, ya alejada en el tiempo, no parece hacerse eco en la construcción mitológica del tango, pero tampoco en el baile y la fiesta popular. En este caso, Castagnino retrató la figura de los trabajadores populares, los músicos de la orquesta y su cantante femenina, obteniendo con ella uno de los premios ministeriales (Premio de Honor Ministerio de Educación y Justicia) instaurados por el gobierno peronista en la década del cuarenta.



Juan Carlos Castagnino, *Tango*, catálogo del XLV SNBA, 1956.

### **Tensiones entre lo público y lo privado**

Desde la óptica de lo público y lo privado, podríamos decir que la obra *Fiesta* de Hildara Pérez Llanso transmite una sensación de intimidad y cercanía en el espacio compartido por aquellas mujeres en contraste con, por ejemplo, *Tango* de José de Bikandi. La artista no recaló en el desenfreno y el movimiento de los cuerpos, sino en un momento de intimidad y recogimiento. En este caso sería interesante pensar los planteos de Roberto Da Matta en cuanto a los espacios públicos y privados de la fiesta en la forma de la dicotomía casa/calle.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Da Matta, Roberto, *Carnavales, Malandros y Heroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 96-160.

Siendo la casa el lugar de descanso y reposo, donde todo está controlado y las relaciones son personales, la calle pasaría a ser lo contrario: el lugar del trabajo y la competencia, de lo impersonal, el tránsito, el peligro y todo aquello que escapa del control y la seguridad. Estas mismas categorías pueden ponerse en juego en diversos espacios festivos. Por ejemplo, en la obra *Interior tango* podemos ver el baile desarrollado no en la calle, sino en el interior de un teatro, un ámbito relativamente privado ya que permitiría la inclusión de una gran cantidad de público que podría acceder mientras le sea posible costear el valor de la entrada y respetar ciertas normas del lugar. Dentro del espacio podemos ver perfectamente diferenciados dos sectores: la pista de baile y los palcos que, sin lugar a dudas, contienen sillas o mesas para descansar o consumir algún alimento y bebida mientras se observa la pista (a la vez que se es observado). Según Da Matta, estos espacios reproducen las categorías casa/calle dentro del espacio festivo. La pista de baile operaría como el lugar público de la calle con las personas que circulan por el salón, mientras que los palcos y las mesas ofrecerían un lugar de relativa intimidad donde compartir con el grupo familiar o las amistades.<sup>58</sup> Podemos observar claramente esta diferenciación de espacios —la pista de baile y las mesas— en la obra de Octavio Fioravanti, mientras que en la de Hildara Pérez de Llanso, la artista buscó focalizar de manera exclusiva en los espacios y momentos de intimidad que se abren en la fiesta, de esta manera logra la sensación de que el espectador invade la privacidad de las jóvenes celebrantes.



Domingo Mazzone, *Canción Marinera*, catálogo del XXXVI SNBA, 1946.

Esta misma operatoria funciona en diversos ámbitos. A cualquiera que concurra asiduamente a un bar o cantina no le resultará extraña la cariñosa apropiación del lugar por parte de algunos parroquianos que consideran “estar en su casa”, inclusive llegando a ocupar ciertos espacios como propios, ya sea una determinada mesa, una silla, etc. En la obra de Domingo Mazzone podemos encontrar, no solo el dolor y la miseria de los trabajadores del puerto e inmigrantes, sino también, los pequeños momentos de gozo y alegría atizados por el vino. Tal es el caso de *Canción*

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 118-120.

*Marinera* premiada por la Comisión Nacional de Cultura en el Salón Nacional de 1946; *La Violeta*, realizada ese mismo año y que forma parte del acervo del Museo Benito Quinquela Martín en La Boca y *Festejo obrero*, de 1958. Mazzone propone entonces un enfoque cercano e íntimo a una celebración exigua y privada. Nos aproxima a estas personas que colman el soporte con sus volúmenes casi monumentales y sus carnes enrojecidas por el alcohol. Nos empuja a participar de la reunión a la vez que quisiéramos mantener distancia para no perturbar su intimidad. Esta visión queda en evidencia si la comparamos con otras obras que también abordan temáticamente los lugares de esparcimiento y sociabilidad nocturna. Entre estas últimas podemos incluir al tríptico *Cabaret* de Valentín Thibon de Libian y *Alem's Bar* de Achille Lucien Mauzan.

Thibon de Libian, nacido en Tucumán en 1889, participó de los Salones Nacionales prácticamente desde sus inicios y fue una presencia constante en los mismos hasta su fallecimiento en 1931. Luego de formarse en la Academia Nacional y tomar clases en el taller de Martín Malharro, junto a Walter de Navazio y Ramón Silva, realizó un viaje a Europa recorriendo Inglaterra, España, Francia e Italia. En 1913 obtuvo el primer premio adquisición del Salón Nacional con el óleo *El Violinista*. Su obra muestra una fascinación por el ambiente de la bohemia y una observación minuciosa de los impresionistas y postimpresionistas franceses, en especial de Degas y Toulouse-Lautrec. La noche de una Buenos Aires que se transformaba, no solamente a través de su paisaje sino, además, en sus ritos y costumbres sociales, constituye uno de sus temas predilectos junto con el circo y su magia fugaz, que lentamente desaparecía en los comienzos del siglo XX empujado hacia los márgenes de la ciudad. El colorido universo de Thibon de Libian enmascara una mirada inteligente, crítica y a veces irónica de lo representado. José León Pagano, tempranamente, alertaba sobre esta faceta de su obra:

Hay en su arte dos elementos disímiles; la expresión y la cosa representada, el lenguaje y su acento, el timbre de la voz y la idea en él contenida. Muchos de sus cuadros llevan intención mordaz. Son inclusive amargos. La ironía se diluye sinuosa en la escena evocada. Tal danzarina impúber junto a la caducidad del viejo que no se resigna al retraimiento exigido por la senectud, tal tipo de equívoca mediadora, de grave continente y fácil complacencia; tal ambiente resbaladizo, hacen pensar en un Thibón proclive al pesimismo, con el ánimo dispuesto a ver cosas poco gratas; debilidades, comercios nada edificantes, como percibidos a través de lentes oscuras.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> León Pagano, José, *Historia del Arte Argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 250.

Valentín Thibón de Libián enfoca el ambiente nocturno desde la óptica del *flâneur*, espectador de la vida moderna, capaz de recorrer la ciudad y mirar apartado a la distancia, sin ser observado. El tríptico *Cabaret* tiende entonces a un necesario alejamiento de lo representado que, en cambio, la obra de Domingo Mazzone intenta suprimir o disminuir al menos.



Valentín Thibon de Libián, *Cabaret* (tríptico), catálogo del XV SNBA, 1925.

Lucien Achille Mauzan es una presencia interesante en el Salón. Bajo el nombre de Luciano<sup>60</sup> Mauzan, este artista e importante ilustrador del movimiento Art-Deco, oriundo del sureste francés, expuso una obra titulada *Alem's bar* en 1928. Mauzan cursó estudios en la *École des Beaux-Arts* de Lyon, Francia. En un primer momento se estableció en Italia donde ejerció como ilustrador y cartelista y fundó su propia editorial. En 1927 se trasladó a Argentina, organizando una exposición de sus trabajos –afiches, cerámicas y pinturas– en los

Salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes y rápidamente se insertó en el medio local creando la Editorial Carteles Mouzan y ganando una enorme popularidad con sus diseños.<sup>61</sup>

Trabajó junto a Molina Campos en la confección de los almanaques *Alpargatas* y con Sergio Sergi crearon la famosa Cabeza de Geniol, ícono de la publicidad argentina. Su estadía en Buenos Aires fue de cinco años ya que en 1932 retornó a Italia ante el inminente fallecimiento de su esposa. Mauzan es uno de los tantos artistas que supo combinar una dedicación a las artes autónomas con un trabajo sostenido en las artes aplicadas, a partir de un estilo moderno deudor del



Lucien Achille Mauzan, *Alem's bar*, catálogo del XVIII SNBA, 1928.

<sup>60</sup> Traducción local para Lucien.

<sup>61</sup> Bonelli Zapata, Ana, “Lucien Achille Mauzan y la gráfica moderna”, *IX Jornadas El Arte de Dos Siglos: Balance y Futuros Desafíos*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2010.



postcubismo y las figuraciones de entreguerras. *Alem's bar*, con sus trazos sueltos y síntesis formal, no maquilla sus formas cercanas a la caricatura y la ilustración. La escena transcurre en un local colmado de varones en plena farra, mientras que, en un piso superior, se encuentran grupos de mujeres en situación de espera, dando a entender el carácter prostibulario del establecimiento. Nuevamente, el abarrotamiento de los personajes contrasta con la cercanía propuesta por la obra de Mazzone y permite pensar en las distintas gradaciones posibles entre lo público y lo privado (desde las categorías casa/calle) presentes en este tipo de representaciones.

### **La consagración deportiva**

Los eventos, juegos y competencias deportivas son también motivo de celebraciones. Particularmente en las sociedades americanas, apasionadas por el fútbol, y en especial en la Argentina. Un campeonato mundial o el título conseguido por el equipo de nuestros amores es motivo de un importante festejo popular. Incluso la concurrencia al evento mismo puede ser vivenciado como una fiesta, con el canto de las hinchadas, el retumbar de los bombos y los vientos, la lluvia de papeles picados y los fuegos artificiales. Habíamos mencionado anteriormente el importante papel que tuvo el Club Social y Deportivo en la conformación de identidades barriales diferenciadas; en la génesis de mitos y leyendas, de historias contadas una y otra vez, generación tras generación. Relatos de rivalidades históricas y de prodigios milagrosos. Entre los fanáticos de este deporte corre el rumor que alguien fue testigo de “la palomita” de Poy, con la cual su equipo dejó afuera de competencia a su archirrival; y que vieron al más loco de los arqueros colombianos rechazar pelotas transmutado en un escorpión. Cuentan también que las piernas de Garrincha las movía el mismo Diablo y que Dios en persona bajó un día al Estadio Azteca a hacer un gol con la mano frente a un público perplejo y maravillado. Relatos semejantes reflejan la manera popular de vivenciar estos acontecimientos y nos hacen cuestionar la tajante separación de las esferas de lo sagrado y lo profano propia de la modernidad. De acuerdo con Mircea Eliade, la vivencia de lo sagrado impregna aún, de manera subterránea, muchas de nuestras costumbres y ritos urbanos pretendidamente arreligiosos:

El hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada y de numerosos ritualismos degradados. Como hemos mencionado, los regocijos que acompañan al Año Nuevo o a la instalación en una nueva casa presentan, en forma laica, la estructura de un ritual de renovación. Se descubre el mismo fenómeno en el caso de las fiestas y alborozos que acompañan al

matrimonio o al nacimiento de un niño, a la obtención de un nuevo empleo, de una promoción social, etc.<sup>62</sup>

La competencia nace del juego y este, según Johan Huizinga, es uno de los motores de la sociedad y la cultura. Frente a la esfera racional y científica, el pensador holandés, realizando una operación de inversión casi carnalesca, puso el acento en aquello que era considerado hasta entonces irrelevante, dando peso a la actividad lúdica:

Los animales pueden jugar y son, por lo tanto, algo más que cosas mecánicas. Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por lo tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional.<sup>63</sup>

En su planteamiento, el juego y el deporte tienen la facultad de suspender el tiempo ordinario y en ese sentido, se corresponden con la fiesta –siendo a menudo parte constitutiva de esta– y la competencia ritual:

En la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna. Nosotros “somos” otra cosa y “hacemos otras cosas”. Esta cancelación temporal del mundo cotidiano se presenta ya de pleno en la vida infantil; pero también la vemos en los grandes juegos, arraigados en el culto, de los pueblos primitivos. Durante las grandes fiestas de iniciación en la que los adolescentes son acogidos en la sociedad de varones, no sólo ellos quedan desligados de las leyes y reglas ordinarias, sino que en toda la tribu se acallan las disenciones. Se suspenden provisionalmente todos los actos de venganza. Esta suspensión temporal de la vida social ordinaria en gracia a un tiempo sagrado de juego la podemos encontrar también en culturas más avanzadas. Esta significación alcanza todo lo que, de cerca o de lejos, tiene algo que ver con las saturnales y los carnavales.<sup>64</sup>

Todo juego y competencia establece sus límites y se desarrolla dentro de un campo determinado. Dentro de este espacio se imponen sus propias reglas autónomas, se fijan objetivos y determinan plazos. Se establece entonces un tiempo dentro del tiempo que opera diferenciado de las normas del mundo cotidiano. Sin embargo, este nuevo orden que opera dentro del campo debe ser respetado ya que de él depende la misma existencia del juego:

Dentro del campo de juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es orden. (...) El juego exige un orden absoluto. La desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula.<sup>65</sup>

Tres obras, en apariencia similares, fueron exhibidas en el Salón Nacional y evocan el momento de consagración de un equipo de fútbol juvenil. No se trata de los jugadores

---

<sup>62</sup> Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1981, p. 125.

<sup>63</sup> Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000, p. 15.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 24.

profesionales autores de las grandes glorias deportivas, sino los pibes del barrio, dueños de las pequeñas victorias populares, que valen tanto o más que aquellas por ser acaso más cercanas. Se trata de la vuelta a la infancia, de la idealización de un tiempo más puro, el tiempo del juego, y por tanto, la recuperación de la imagen del barrio suburbano como refugio; como el último bastión de la magia y la inocencia; de aquellos espacios y valores que indefectiblemente se sienten desaparecer tras los avances de la modernidad. Dos de ellas le pertenecen a Antonio Berni y están separadas entre sí por casi diecisiete años.

La primera se trata de *Club Atlético Nueva Chicago*, pintada en el año 1937 pero presentada en la vigésimo octava edición del Salón Nacional de Bellas Artes y que al día de hoy forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se trata de una obra paradigmática del Nuevo Realismo formulado por Berni en los años treinta. Este fue concebido en medio de la influencia que tuvo en el campo artístico local la visita de Siqueiros a la Argentina y los densos debates que propició entorno al rol del artista y el arte comprometido, así como de la lectura del libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, y el estudio de los artistas de la *Neue Sachlichkeit*, la pintura metafísica y el *Novecento Italiano*, que Berni realizó junto a los integrantes de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario. La Mutualidad, creada en 1934 a partir de un desprendimiento de la agrupación Refugio, consistió en un grupo de vanguardia que supo conjugar una propuesta estética de avanzada con la radicalidad política. Vinculados al Partido Comunista, sus miembros sostenían como estrategia, por un lado, la lucha de clases que preparara el camino para la llegada inevitable de la Revolución y, por el otro:

(...) los acercamientos coyunturales a otras fuerzas políticas y sectores democráticos, que al promediar la década, impulsaron los debates sobre la democracia y el fascismo, culminando en la conformación de los frentes populares. Fue en este momento que fenómenos internacionales como la Guerra Civil Española y la expansión Nazi en Europa, se transformaron en factores capaces de convocar y cohesionar internamente las fuerzas políticas locales y también, de distinguir y trazar divisorias nítidas que se proyectaron hasta mediados del decenio siguiente.<sup>66</sup>

*Club Atlético Nueva Chicago* podría entonces interpretarse como una alegoría que resalta “el sentido de hermandad, solidaridad y comunidad en medio de la adversidad”<sup>67</sup> manifestando

---

<sup>66</sup> Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014, p. 206.

<sup>67</sup> Entrevista realizada a Guillermo Fantoni en: Vilche, Laura, “El fútbol jugado por Antonio Berni”, en *La Capital*, Rosario, sábado 2 de junio de 2018, disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/ovacion/el-futbol-jugado-antonio-berni-n1617294.html>

estéticamente los valores necesarios en momentos de crisis para llevar adelante una estrategia como la de los frentes populares. La obra sintetiza gran parte del repertorio estético del Nuevo Realismo y de la obra de Berni de esos años en particular. Un clima de extrañeza recorre la obra, desde las figuras rígidas y minuciosamente detalladas de los chicos hasta el fondo de una pampa surcada por nubes oscuras. Toda la imagen pareciera hundirse en el misterio:

A partir de un tema sencillo y cotidiano, el pintor logra un clima de extrañeza a través del carácter pétreo de los personajes, de la inmovilidad de los diversos componentes y del panorama inconmensurable saturado de nubes que se divisa detrás del grupo o a través de la arcada; una serie de recursos que habilitaron la consideración de la obra como un “retrato realista de un club juvenil de fútbol con un paisaje surrealista de Latinoamérica en el fondo”.<sup>68</sup>



Antonio Berni, *Club Atlético Nueva Chicago*, catálogo del XXVIII SNBA, 1938.

El cuadro contiene además una serie de objetos –el barrilete, la pelota, el cono de la pizzera, el poste de madera– que por su geometría nos devuelven a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y muestran la relevancia que ha tenido ésta última en la obra de Antonio Berni desde su etapa surrealista así como su influjo en el desarrollo del Nuevo Realismo. La arcada, según Fantoni,<sup>69</sup> remite a la tradición grecolatina y al conocimiento de Berni de la obra de los grandes maestros italianos del Renacimiento; mientras que el abrazo de los muchachos puede corresponderse a la reelaboración de uno de los temas iconográficos de la antigüedad –el mito clásico de Orestes y Pílates– cuyo antecedente cercano puede encontrarse en la obra de Carlo

<sup>68</sup> Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, p. 299.

<sup>69</sup> *Ibid.*

Sócrates, *Piccoli Calciatori*, que formó parte de la muestra del *Novecento Italiano* que se presentó en Buenos Aires en 1930. Berni modificó *Club Atlético Nueva Chicago* después de su exhibición en 1928. Cambió el rostro de algunos personajes o sus posturas, agregó algunas figuras y quitó otras; alteró la arcada cambiando su orientación y ocultó sus ladrillos vistos; transformó las nubes del fondo, que en principio habrían sido más sutiles y ocultó lo que pareciera ser el juego de pelota de unos chicos en el fondo, detrás de los personajes. Estas alteraciones eran frecuentes en el quehacer artístico de Antonio Berni, como lo demuestra también la pintura *Domingo en la chacra* de 1945. Quizás el cambio más radical esté dado por la figura de una mujer sentada alrededor de una serie de frutas en la esquina inferior derecha del cuadro que fue eliminada de la versión final. Esta mujer remite a la asociación de la mujer a la naturaleza y sus frutos, propia de la iconografía de entreguerras. Éstas solían representarse cargando diversos frutos, espigas de trigo o peces, en contraste a las figuras masculinas que, ataviados como músicos o personajes de la *Comedia de'll Arte* se asociaban al universo de la cultura. En la segunda obra de Berni, *Campeones de barrio*, vemos una reiteración del tema, pero en una clave muy diferente. Las figuras estilizadas se recortan sobre un fondo indudablemente urbano, una calle de barrio. Una escena totalmente despojada de las ambigüedades de la primera pero teñida con los colores del mundo popular.

La última obra, *Campeones* de 1946 pertenece al grabador Miguel Elgarte, oriundo de la ciudad de La Plata. En este caso, el tema es tratado con una figuración que bebe en la geometrización del poscubismo de André Lhote, a la vez que da una imagen del suburbio marcado por el fuerte contraste entre naturaleza y modernización. Los personajes en este caso aparecen rodeados de una vegetación frondosa y casi selvática mientras que, en el fondo, se ve la irrupción de la fábrica, sus techos y, por supuesto, sus chimeneas expulsando grandes cantidades de humo. De esta manera, podemos ver claramente que obras que abordan un mismo tema y que en un primer



Miguel Elgarte, *Campeones*, catálogo del XXXVI, SNBA 1946.

momento pueden parecer muy similares entre sí, obedecen a principios y modos de creación, en verdad, muy diferentes.

### **El calendario festivo nacional**

Mijail Bajtin diferenciaba a la fiesta popular en la Edad Media de la fiesta oficial, ya que mientras una liberaba a los individuos de los órdenes y jerarquías del mundo ordinario permitiendo un contacto familiar entre personas de distintos géneros, clases sociales y ocupaciones; la otra reforzaba las diferencias y lugares asignados por el *statu quo*. Bajtin afirmaba que:

En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.<sup>70</sup>

Para Bajtin, entonces, una sola de estas fiestas era genuina y poseía la facultad de liberar a hombres y mujeres no solamente de las jerarquías, sino también de una vida llena de temor a Dios y al régimen feudal a través de la risa:

El hombre medieval percibía con agudeza la *victoria sobre el miedo* a través de la risa, no solo como una victoria sobre el terror místico (“terror de Dios”) y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido (“tabú” y “mana”), hacia el poder divino y humano, hacia los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra un miedo *por algo más terrible que lo terrenal*. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y revelaba un nuevo mundo.<sup>71</sup>

A pesar de la agudeza de Bajtin en este trabajo pionero, no coincidimos con una división tan tajante sobre la naturaleza de las fiestas. Esta polarización, que sirve a su estudio para determinar la especificidad de la cultura popular en la Edad Media y del imaginario del realismo grotesco, niega la posibilidad de una vivencia sincera del pueblo en la festividad oficial, así como de la misma manera se corre el riesgo de idealizar por demás las características propias de una fiesta popular. Entonces podríamos pensar, por ejemplo, que más allá de las posibilidades liberadoras y revolucionarias que Bajtin asignó al carnaval éste

---

<sup>70</sup> Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, p. 12.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 76.

funcionaría también como una suerte de estallido controlado. En otras palabras, si bien aceptamos que el carnaval posee la facultad de ser un vehículo para la revuelta social, también es cierto que con mucha facilidad –como lo indican Blanco, Domine y otros– éste puede constituir un medio de disciplinar la rebelión.<sup>72</sup> En ese sentido, Manuel Delgado repasa ciertas perspectivas que han analizado la fiesta como un “mecanismo homeostático” en la que un sistema impone una serie de “órdenes de desobediencia” que por su misma exigencia anula completamente la espontaneidad de la revuelta:

La explosión de interacción comunicativa que es la fiesta deviene entonces un mecanismo de autorregulación que sería explicable en términos de *feed-back* o retroalimentación negativa de los conflictos. Una insubordinación que de hecho es un puro simulacro, puesto que consiste en un acto supremo de sometimiento.<sup>73</sup>

Si el carnaval como fiesta de la desobediencia puede ser, en alguna forma, funcional al orden de las cosas: ¿cómo interpretamos la llamada “fiesta oficial”? Delgado llama la atención sobre otras características de las celebraciones cuya función social, en este caso, estaría dada por su capacidad de “establecer límites territoriales, simbólicos, sociológicos, emocionales de una comunidad dada”<sup>74</sup> La fiesta es un instrumento que define una identidad y establece fronteras de un grupo humano:

A través de los ritos los individuos se asocian emocionalmente con las instituciones, con lo que se conseguiría, por decirlo en palabras de Turner, convertir lo obligatorio en deseable. La ejecución periódica de ritos serviría para que los individuos no perdiesen de vista todo aquello de qué depende el grupo al que pertenecen: qué es, cuáles son sus valores, cuáles son sus fronteras, cuál es su naturaleza última..., todo lo cual aparece transfigurado en ese drama sacro que es la fiesta.<sup>75</sup>

Por otra parte, Roberto da Matta analiza lo que él llama fiestas nacionales de Brasil. Se trata de celebraciones de gran importancia y duración que, cada cual a su modo, involucran a toda la sociedad en su conjunto y están profundamente relacionadas con el ser brasileño: El Día de la Patria, el Carnaval y la Semana Santa. Estas tres celebraciones son organizadas por distintos sectores de la sociedad que asumen el papel central en las mismas; siendo el estado

---

<sup>72</sup> Blanco, Oscar, Domine, Marcela y otros, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 28.

<sup>73</sup> Delgado, Manuel, *op. cit.*, p. 87.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 83.

y el ejército en la primera; la sociedad civil, en cuanto pueblo o masa en la segunda; y finalmente la iglesia y las autoridades eclesiásticas en la tercera.<sup>76</sup>

Para este autor, las fiestas forman parte del universo de los ritos y estos a su vez podrían definirse como “(...) una esfera de oposiciones y uniones, de realces e integraciones, de acentuaciones e inhibiciones de elementos” un proceso mediante el cual “las ‘cosas del mundo’ adquieren un sentido diferente y pueden expresar más de lo que expresan en su contexto normal”.<sup>77</sup> En otras palabras, un desplazamiento “de los elementos triviales del mundo social” que, transformados en símbolos, permiten generar en ciertos contextos un momento especial o extraordinario.<sup>78</sup> Esta definición nos permite relativizar, en parte, la separación entre lo sagrado y lo profano, corriendo el foco hacia los elementos de la sociedad que son puestos en juego durante el rito y el tiempo de la fiesta.

Para Da Matta, las festividades estatales como el Día de la Patria, funcionarían de forma similar a como lo hacen las fiestas oficiales mencionadas por Bajtin, diferenciada de otro tipo de fiestas como el carnaval. Aquellas se basarían en operaciones de afirmación y realce de los órdenes y jerarquías del mundo ordinario, mientras en estas operaría un proceso de inversión. La festividad patria, por su parte, no se desenvuelve en un tiempo cosmológico sino en una temporalidad empírica y precisa, y refiere a hechos históricos que justifican el momento presente. Además, mientras que durante el carnaval los cuerpos se liberan mediante el baile y la danza, en los actos oficiales se ordenan y disciplinan, se pretende la uniformidad de los gestos. Se afirman y refuerzan los roles que cada quien ocupa en la vida cotidiana:

El desfile militar crea un sentido de unidad; su punto crítico es la dramatización de la idea de corporación en los gestos, trajes y verbalizaciones, que siempre son idénticos. Así, en el Día de la Patria autoridades y pueblo están separados y, entre las autoridades, las que detentan y controlan más o menos las parcelas del poder.<sup>79</sup>

Más adelante, sin embargo, Da Matta aclara que si bien el foco de la fiesta estatal está puesto en las operaciones de afirmación y realce, no quita que haya momentos en que se puedan dar distintas formas de relacionarse, que en la práctica dejan ver lo estrechamente vinculados que se encontrarían los diversos tipos de festividades. El autor comenta que, por ejemplo, al finalizar el acto oficial:

---

<sup>76</sup> Da Matta, Roberto, *op. cit.*, p. 63.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 68.



La dispersión de los participantes, aun formalmente vestidos, pero camino a su residencias y acompañados de sus parientes y amigos en trajes comunes, hace que se genere un clima semejante al del carnaval, basado en un encuentro de las representaciones formales de las posiciones sociales (que se expresa sobre todo en los uniformes) con el conjunto de los otros papeles sociales segregados e inhibidos durante el *performance* ritual.<sup>80</sup>

En los catálogos del Salón Nacional encontramos algunas pocas obras que refieren a festividades patrias. En 1949 aparece un envío del artista Guillermo Enrique Dohme titulado *Fiestas Mayas* del cual no tenemos información visual, ya que no aparece reproducido en las páginas del catálogo. Sabemos que este pintor y grabador, pudo formarse en las escuelas de bellas artes de Berlín y Amberes, que realizó varios viajes a Europa en los años treinta y que incluso participó en la Segunda Guerra Mundial donde fue herido de gravedad.<sup>81</sup> Sus obras frecuentaron la temática costumbrista no pocas veces, ya sea el mundo rural de Buenos Aires, los paisajes y habitantes del noroeste argentino o las escenas históricas. Es muy probable que *Fiestas mayas* tenga que ver con este último tipo de obras y haya representado los festejos que tenían lugar en la hoy conocida como Plaza de Mayo en la época inmediatamente posterior a la Revolución, de manera similar a como lo hace la pintura homónima de Ceferino Carnacini fechada en 1938. En esta última puede observarse la Iglesia Metropolitana de la Santísima Trinidad, cuya fachada de estilo neoclásico, inaugurada en 1822, confirió a la estructura la apariencia actual, más parecida a un edificio civil que religioso.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>81</sup> S/A, "Pintura. Dohme, Guillermo Enrique. Buenos Aires", en *Arte de la Argentina*, disponible en: <https://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/guillermo-enrique-dohme>



Ceferino Carnacini, *Fiestas mayas*, catálogo del XXVIII SNBA, 1938.

Otra de las obras que refieren al calendario estatal es *Fiesta patria (escenas de escuela)* de la artista Hemilce Saforcada. El aire respetuoso y solemne del acto escolar, el pelo recogido y, por sobre todo, el guardapolvo blanco –símbolo de la Escuela Normal Argentina y sus ideales de igualdad (igualación)– muestran la uniformidad de los gestos, el disciplinamiento de los cuerpos así como el refuerzo y la afirmación de los órdenes y jerarquías del transcurrir cotidiano. Los símbolos patrios, la escarapela y la bandera nacional, el rito de izar el emblema y la entonación del Himno destacan todo aquello que es específicamente ser argentino. Así y todo, como señala Da Matta, “(...) esto no significa que en ese tipo de discurso o

perspectiva no se esté creando un momento inaugural o sentimientos de fuerte solidaridad y fraternidad entre los participantes del rito”.<sup>82</sup>

Hemilce Saforcada se especializó en el dibujo y el grabado, medios a través de los cuales plasmó las figuras femeninas que se convirtieron en una presencia constante en su carrera. Niñas, trabajadoras y estudiantes, mujeres modernas de volúmenes escultóricos y rasgos clásicos, pero también heroínas mitológicas y diosas que parecieran provenir de alguna lejana antigüedad mediterránea fueron protagonistas en su obra. Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes dirigida por Alfredo Guido y en 1938 recibió el Gran Premio del Salón Nacional por su aguafuerte *Campamento Gitano*. Frecuentó en varias ocasiones el tema de la niñez. Además de las *Escenas de escuela*, publicó en 1948 una carpeta de litografías titulada *Niños y juegos*, que formó parte una serie llamada *Láminas de la ciudad de*



Hemilce Saforcada, *Fiesta Patria (escenas de escuela)*, catálogo del XXIX SNBA, 1939.

<sup>82</sup> Da Matta, Roberto, *op. cit.*, p. 78.

*Buenos Aires*, editada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y de la que participaron diversos artistas como Enrique de Larrañaga o Rodolfo Castagna, pareja de Hemilce. En esta carpeta vuelve a trabajar la escena de *Fiesta patria* pero el número de figuras se reduce a tres –la abanderada y sus escoltas– y en lugar de estar ubicada en el patio de la escuela, se sugiere a través de la Pirámide de Mayo que la escena se desarrolla en el exterior, en un acto oficial en el centro de la ciudad.

### **La alegría de la paz, la celebración de la victoria**

Otros tipos de representaciones de fiestas en el contexto urbano aparecen en el Salón Nacional, algunas serán tratadas en otros apartados y otras quedarán para futuras exploraciones. Ya hemos mencionado al carnaval, que merecerá un capítulo especial dentro del trabajo y también las fiestas religiosas con sus procesiones que serán consideradas cuando desarrollemos específicamente la fiesta vinculada al universo sagrado. Quedan en el tintero ciertos eventos cotidianos –cumpleaños, casamientos, bautismos y velorios– que constituyen un núcleo diferenciado ligado al universo más íntimo de la fiesta. También las ferias, esas formas del mercado popular que se alzan en días de festivos y fines de semana, fueron sin lugar a dudas uno de los motivos más trabajados en los envíos a los Salones. No obstante, hay dos obras expuestas en el Salón Nacional de 1946 sobre las que nos detendremos brevemente y que muestran ciertos festejos particulares y diferenciados que no podemos dejar de mencionar.

En primer lugar, el grabado de la artista rosarina Yolanda Seggiaro de Rivoira perteneciente a su *Serie de la vida* con la cual participó en varias ediciones del Salón Nacional. En una brevísima biografía que aparece en catálogo del Salón de 1947 nos enteramos que nació en 1918 y estudió en la escuela “Fernando Fader”. Según podemos intuir a partir de las obras que expuso otros años, los horrores de la Segunda Guerra Mundial marcaron su producción en la década del cuarenta, como a tantos otros artistas. Aguafuertes como *¿Hasta cuándo?* y *Cadenas humanas* representan con crudeza el drama de la guerra, su llegada cubriendo al mundo en la forma de una tormenta y a la gente, en especial a las mujeres, afectadas por el conflicto. En *Terminó la guerra*, la obra a la que aludimos, podemos ver a la gente saliendo de sus casas finalmente, alzando los brazos al cielo en un estallido de lágrimas y alegría, en medio de una ciudad devastada que deja un sabor agri dulce y muestra la victoria final de la humanidad sobre el horror. En el fondo, un cielo tormentoso, que antes fue presagio del tiempo cruento que se avecinaba, empieza a abrirse y dejar paso a la luz.

La segunda obra pertenece a Adolfo Montero y también hace mención a un hecho social importante para la historia política argentina y en especial para los simpatizantes peronistas. Se trata de la gesta popular del 17 de octubre de 1945 que sacó a los sectores populares, obreros y sindicales a la calle para pedir la liberación de Juan Domingo Perón por parte del gobierno militar del cual, hasta poco tiempo antes, había formado parte. Este hecho se convirtió en poco tiempo en un símbolo del movimiento peronista y se lo recuerda como el



Yolanda Seggiaro de Rivoira, *Terminó la guerra*, catálogo del XXXVI SNBA, 1946.

Día de la Lealtad. El gobierno de Juan Domingo Perón, que ganó las elecciones presidenciales al año siguiente, lo declaró feriado nacional y se encargó de organizar festivales multitudinarios para su conmemoración. *Los descamisados*, la obra de Montero, es considerada la única que explícitamente manifestaba el apoyo al nuevo gobierno mediante una alusión directa a hechos recientes en el Salón de 1946.<sup>83</sup> Montero fue un pintor y grabador muy cercano a los pintores de La Boca y Los Artistas del Pueblo. Se formó en la Academia Nacional, egresando en el año 1914, y ejerció la docencia en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Realizó murales en los ministerios de Obras Públicas y Hacienda y pintó los paneles para la Exposición de la Industria Argentina en 1946. Realizó viajes de perfeccionamiento a Europa en 1928 y 1953. Expuso asiduamente en los Salones de 1912 a 1947, enviando especialmente cuadros dedicados a la vida en los suburbios y los trabajadores, además de temas norteros, paisajes, mercados y fiestas. Entre estos últimos, su óleo *Humahuaca*, que escenifica una procesión dedicada a la Virgen de la Candelaria, obtuvo el Premio Sívori en el Salón de 1928.

---

<sup>83</sup> Giunta, Andrea, *op. cit.*, p. 162.



Adolfo Montero, *Los descamisados*, catálogo del XXXVI SNBA, 1946.

## CAPÍTULO III

### Entre lo sagrado y lo profano

#### Testimonios de fiestas y creencias populares

Este es el Señor de la Peña, el Jesucristo de piedra venerado desde hace muchos años por los creyentes. Los peregrinos vienen a veces de lejos: de toda la provincia de La Rioja, desde ya, puesto que el peñasco se encuentra en las cercanías de la localidad de Aimogasta; pero los creyentes llegan también desde Catamarca, San Juan, Santiago del Estero y de la un tanto lejana Tucumán.

A partir del miércoles de Semana Santa comienzan a llegar los primeros peregrinos y a instalar sus negocios los vendedores ambulantes que ahora están en La Rioja, mañana en Itatí y pasado en Renca o Mailín. De todo hay en estos kioscos: desde empanadas, tamales y locros hechos con el sabor incomparable de antes, hasta amuletos y yerbas para todo uso: contra los dolores de la vejez, presbicie o el mal de amor...

Realmente, sin el ingrediente de los puestos de venta y el colorido que le dan las especias, los ponchos y pullos, los colgantes y aretes de alpaca, platería o metal bañado en oro, la fiesta del Señor de la Peña no sería lo que todos los años de nuevo vuelve a ser: una kermesse en torno de un peñasco lítico cuya leyenda parece convertirse en algo tangible.

(...) El jueves comienzan a poblarse los alrededores con los primeros peregrinos y el Viernes Santo ya es compromiso de honor para todos. De día y de noche el peñasco es rodeado por centenares de peregrinos, que permanecen allí el tiempo necesario para que termine por devorarse el sebo de la vela que acaban de encender. Horas y horas, parados o arrodillados, protegiendo la llamita con un poncho, una prenda, una manta, para que el cirio se consuma hasta el final. Luego, cumplida así la promesa, a mirar las mercaderías expuestas por los comerciantes, tentar la suerte con algún vendedor de víboras, y comer algo típico y sabroso.<sup>84</sup>

El escritor y periodista Federico Kirbus, ilustra en esta crónica la coexistencia al interior de las festividades populares de aquellos aspectos que el pensamiento moderno se ha encargado de separar tajantemente: el mundo secular de los placeres y el mercado, frente al sagrado, cargado de seriedad y solemnidad. De un lado la fiesta, la alegría, el baile, la lubricidad y los excesos; en el opuesto la procesión, la devoción, el recogimiento y el orden moral. Dos dimensiones, en apariencia irreconciliables, encarnadas por los extremos de la Cuaresma cristiana: el Carnaval y la Semana Santa. La división entre lo sagrado y lo profano es un concepto trabajado por la antropología y la sociología, y de manera especial por la sociología

---

<sup>84</sup> Coluccio, Felix, *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1994, pp. 158-159.



de la religión, desarrollada por autores como Max Weber y Emile Durkheim, entre otros. Este último, por ejemplo, plantea que una división del mundo entre el dominio de lo sagrado y de lo profano es intrínseca a toda creencia religiosa.<sup>85</sup> De esa manera existiría una jerarquía a través de la cual ciertas cosas se desprenden de lo cotidiano y resultan investidas de un aura particular diferenciada. Define entonces que:

(...) lo característico del fenómeno religioso es que siempre supone una división bipartita del universo conocido y cognoscible en dos géneros que comprenden todo lo que existe, pero que se excluyen radicalmente. Las cosas sagradas son aquellas que las interdicciones protegen y aíslan; las cosas profanas, aquellas a las cuales se aplican estas interdicciones y que deben mantenerse a distancia de las primeras<sup>86</sup>.

Mircea Eliade, por su parte, agrega que si bien tanto lo sagrado como lo profano “constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia”,<sup>87</sup> en las sociedades tradicionales pre-modernas lo sagrado constituiría un principio de realidad,<sup>88</sup> mientras que en la modernidad asistiríamos a un proceso de secularización de la sociedad a partir del cual, como señala Santiago García, “la religión dejó de ser el centro sagrado de la sociedad para pasar a situarse como una esfera más al lado de las otras”.<sup>89</sup> Siguiendo a este último, entendemos que:

En los orígenes, la religión se extendía por toda la vida social, de tal manera que sociedad y religión eran una y la misma cosa. Pero paulatinamente, y como consecuencia del proceso de diferenciación, las funciones política, económica y científica se hicieron independientes de la religión y se desarrollaron autónomamente<sup>90</sup>.

---

<sup>85</sup> Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schiappire, 1968, p. 41.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>87</sup> Eliade, Mircea, *op. cit.*, p. 12.

<sup>88</sup> “El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia es comprensible: para los «primitivos» como para el hombre de todas las sociedades pre-modernas, lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia”. *Ibid.*, p. 11.

<sup>89</sup> Santiago García, José Antonio, “El proceso de secularización. Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia”, en *Revista Internacional de Sociología*, tercera época, n° 31, Madrid, CSIC, 2002, p. 61, disponible en: <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/705/1288>

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 62.



Alfredo Gramajo Gutierrez, *El Señor de la Peña*, catálogo del XX SNBA, 1930.

En las representaciones sobre fiestas presentadas al Salón Nacional podemos observar cómo se replica esta separación entre lo sagrado y lo profano, conformando dos bloques de obras, en principio, claramente diferenciados. De un lado, las imágenes de celebraciones religiosas adoptaron un tono grave, acorde a la idea de lo representado, y se manifestaron principalmente a través de las procesiones, colmadas de semblantes serios, resignados o suplicantes. En ellas se resaltaba la fe sencilla y la devoción, la preeminencia de los valores morales por encima de lo material y, por qué no, la posibilidad trascender divergencias en un plano igualador.<sup>91</sup> Del otro lado, la fiesta en el plano secular admitía el jolgorio y la relajación, negados durante el solemne encuentro con lo divino. Los bailes, las ferias y el carnaval, entre otros, integran este conjunto profano.

Ahora bien, si pensamos algunas de estas imágenes en el marco de los debates en torno a la identidad nacional, resulta viable trasladar esta oposición a aquella fundamentada en la idealización del mundo rural frente a la percepción de lo urbano cosmopolita. Podríamos decir que en las escenas de fiesta del Salón Nacional, los hombres y mujeres del interior de las provincias —en especial las del Noroeste—, elevados por las elites intelectuales al estado de arquetipos de la nacionalidad, fueron caracterizados como habitantes privilegiados de lo

<sup>91</sup> Roberto Da Matta señala que, mientras que el foco de las festividades cívicas está puesto en las autoridades y las fuerzas militares y el del carnaval recae sobre el pueblo llano, las festividades religiosas cumplen un papel homogeneizador y neutralizador de conflictos, ya que los diferentes actores sociales quedan igualados simbólicamente bajo la autoridad de la imagen santa. Cfr. Da Matta, Roberto, *op. cit.*, pp. 80-81.



sagrado. Dicho de otra manera, fueron tipificados como partícipes de un modo de estar en el mundo en contacto directo y armónico con la naturaleza y lo divino, ya sea mediante un vínculo inmediato con el universo ancestral indígena; por medio de una vivencia sincera de la fe y los valores católicos; o a través del amor y la devoción a los símbolos patrios (sentimientos homologados en el Estado laico al fervor religioso y visualmente manifiestos, por ejemplo, en las banderas argentinas que solían acompañar las procesiones y misachicos en valles y quebradas). Si bien aquellas imágenes parecieran describir una particularidad de las sociedades premodernas, por el contrario, tenían más que ver con una proyección moderna de lo sacro que con la experiencia real de las comunidades en dichas celebraciones. De esta manera, prescindieron de aquellos elementos que no se ajustaban del todo a su enfoque. Un ejemplo lo encontramos en los excesos en el consumo de bebidas alcohólicas<sup>92</sup> que quedaron al margen de las escenas festivas rurales –y no de las urbanas– a pesar de cumplir un rol fundamental en la vida ritual andina. Aún en las obras sobre el carnaval –la fiesta de la transgresión, el desorden y la licencia–, la celebración reviste el hálito de sobriedad y respeto que configura la única modalidad de acercamiento posible para el hombre moderno a las cosas sagradas. Difícilmente encontraremos en los catálogos del Salón Nacional comportamientos que muestren una alteración del orden y la concordia en las fiestas situadas en el ámbito rural.

Podríamos afirmar que la fiesta, de acuerdo a lo que indica Homobono Martínez:

Se sitúa en oposición al tiempo ordinario y a la vida cotidiana, y establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado y lo profano, la ceremonia –religiosa o cívica– y lo lúdico, la celebración y la rutina, las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la trasgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual.<sup>93</sup>

Se nos presenta como un umbral a través del cual puede vivirse el tiempo sagrado y con la capacidad de mediar entre dimensiones que se encuentran separadas en lo cotidiano, volverlas permeables o directamente disolver los límites entre ellas. Las jerarquías y órdenes sociales entre los participantes se relajan y estos pueden experimentar lo que Víctor Turner denomina *communitas*, es decir “la confrontación directa, inmediata y total de las identidades

---

<sup>92</sup> La violencia, tanto real como simbólica, muchas veces presente en festividades como el carnaval, quedaba excluida también de estas imágenes. Tal es el caso de los “encuentros” de las comparsas de indios en los carnavales del Noroeste argentino. Estas competencias terminaban frecuentemente en episodios de violencia física.

<sup>93</sup> Homobono Martínez, José Ignacio, “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades”, en *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, n° 26, 2004, p. 34.

humanas que, cuando ocurre, tiende a hacer que quienes la experimenten piensen en la humanidad como una comunidad homogénea, desestructurada y libre”.<sup>94</sup> El clima de la fiesta puede invadir incluso los límites de lo privado, abrir la intimidad de los hogares, socializar lo propio y dar paso, fugazmente, a la vivencia de otro mundo posible. Sin embargo, este retorno breve e inasible a la Edad de Oro es la condición misma de su existencia. No se puede vivir en la fiesta y quizás por ese motivo al Carnaval se lo suele despedir entre lágrimas de verdadera congoja.

Estas cuestiones enriquecen nuestra perspectiva y nos permiten plantear lo sagrado y lo profano, ya no como categorías excluyentes, sino como polos que tensionan tanto las fiestas como las obras sobre festividades presentes en los Salones. Un eje al cual podemos intersectar con otro conformado por la dupla público/privado.

### **Fiestas religiosas**

En su análisis sobre las festividades brasileñas, Roberto Da Matta distingue entre aquellas que en su discurso destacan el orden social mediante una operación de refuerzo de las jerarquías, como el Día de la Patria, de aquellas otras en las que se enfatiza la disolución del sistema de papeles y posiciones sociales mediante un proceso de inversión, como el carnaval. Una tercera forma la constituyen las festividades religiosas cuyo discurso, simultáneamente, puede enfatizar tanto las jerarquías como la igualación de grupos sociales diversos mediante la neutralización de las diferencias bajo la figura de la divinidad.<sup>95</sup> Las festividades religiosas suelen compartir un desarrollo similar entre sí que, según Da Matta, muestran la coexistencia de elementos de ritos formales e informales y la fluidez de la dicotomía sagrado/profano:

Estos ritos en general comienzan con una misa, se centran en la procesión (donde la imagen del santo va de un santuario al otro) y terminan con una fiesta en el atrio de la iglesia, donde se deposita la imagen. Allí se venden dulces, bebidas y se subastan

---

<sup>94</sup> Turner, Victor, “El centro está afuera. La jornada del peregrino”, en *Maguaré*, n° 23, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 20. Turner distingue en este trabajo tres tipos de *comunidades*, la primera es la “existencial o espontánea”, de la cual tomamos la definición. La segunda es la “normativa”, donde (bajo la influencia del tiempo) la necesidad de movilizar y organizar recursos para mantener vivos y prósperos a los miembros de un grupo, y de ejercer control social entre aquellos miembros en busca de estas y otras metas colectivas, hace que la *comunidad existencial original* sea organizada en un sistema social perdurable. La tercera es la “ideológica”, “una etiqueta aplicable a una variedad de modelos o anteproyectos utópicos de sociedades consideradas por sus autores ejemplares o proveedoras de las condiciones óptimas para la *comunidad existencial*”.

<sup>95</sup> Da Matta, Roberto, *op. cit.*, pp. 74-82.

objetos para la hermandad del santo; hay juegos y bailes, y se crea un ambiente de encuentro y comunión muy semejante al del carnaval.<sup>96</sup>

Las procesiones suelen ser el núcleo central de las festividades religiosas y constituyen uno de los aspectos más versionados de éstas en el Salón Nacional. Las encontramos representadas prácticamente desde sus primeras ediciones, por ejemplo, en los envíos de Inocencio Medina Vera, en 1914; Carlos Camilloni en 1919; Roberto Nieves en 1923, Alberto Rossi en 1924 y Benjamin Nemirowsky en 1925. Estos artistas acompañaron las propuestas estéticas luministas/espiritualistas desarrolladas por los miembros del grupo Nexus quienes, en torno al Centenario, hicieron propio el programa del nacionalismo cultural a través de la representación del paisaje serrano y los tipos rurales.



Carlos Camilloni, *Procesión en Córdoba*, catálogo del IX SNBA, 1919

Carlos Camilloni nació en la ciudad costera de Ancona, Italia, en 1882 y llegó a la Argentina con apenas cinco años. Cursó sus estudios en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en 1912 fue contratado para trabajar en la decoración de la Catedral de Córdoba por Emilio Caraffa, director en ese entonces de la Academia Provincial de Bellas Artes. A partir de allí se instala en la provincia mediterránea y desarrolla una extensa actividad como decorador en muchas iglesias y capillas como la Basílica de Santo Domingo, Nuestra Señora

de Loreto, la Catedral de La Rioja, la Iglesia de la Inmaculada Concepción, la Iglesia de San José de las Hermanas Dominicanas, la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, entre otras, a la vez que ejerció la docencia en la Academia de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba. Su pintura abordó mayormente el paisaje de las serranías cordobesas aunque también entró en contacto con la pintura religiosa a través de su trabajo como decorador. En varias ocasiones presentó procesiones a los Salones Nacionales que muestran la intensa vida religiosa en la provincia. En *Procesión en Córdoba*, podemos apreciar algunas de las observaciones que hace Da Matta sobre el proceso de neutralización. Las autoridades eclesiásticas y civiles tienen un lugar

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 76.

diferenciado, encabezan la procesión y rodean la figura del santo, pero a la vez forman parte de la masa que se desplaza por las calles:

Como el desfile carnavalesco, une al alegre con el triste, al sano con el enfermo, al puro con el pecador y, lo más importante, a las autoridades con el pueblo. Dado que, al mismo tiempo que el santo homenajeado va en andas y está separado del pueblo por su naturaleza y por la mediación de las autoridades que lo rodean, camina, sin embargo, con el pueblo y recibe en la calle (y no en la iglesia) sus oraciones, sus cánticos y su piedad.<sup>97</sup>

Las nuevas formas de la figuración, que paulatinamente ganaron su espacio en los Salones Nacionales sobre el final de la década del veinte, fueron actualizando el repertorio de procesiones y fiestas religiosas a partir de la década siguiente. En 1935, el pintor sanjuanino Miguel Burgoa Videla, presentó *Procesión en San Gonzalo (Brasil)*, una obra singular dentro de su ya de por sí singular producción según los parámetros tradicionales de la historiografía del arte moderno. Burgoa Videla hizo una particular interpretación de la naturaleza y el paisaje, de los parques y jardines botánicos, verdaderos oasis al interior de las ciudades. Una naturaleza recreada en las visiones del artista que se despega de la representación para adoptar las formas evanescentes del ensueño. Marcelo Pacheco compara las situaciones de extrañeza y misterio en las obras del pintor cuyano con aquellas presentes en dos pintores que le son contemporáneos: en las terrazas que pintó Lino Enea Spilimbergo y en los óleos sobre la selva misionera realizados por Carlos Giambiagi.<sup>98</sup> Burgoa realizó su viaje de formación a Europa entre 1914 y 1919, estableciéndose en Madrid donde tomo clases en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo la tutela del importante decorador Manuel Villegas. Luego de haber vivido la escena porteña de los años veinte, regresó a Europa seguramente más selectivo y con la intención de apropiarse de todo aquello que las nuevas tendencias en el arte moderno pudieran dejarle. Señala Marcelo Pacheco:

A diferencia de su primer viaje (...), las vanguardias históricas le deben haber resultado interesantes de investigar en su autonomía de la representación o en sus tendencias expresivas, sobre todo, una línea como la del fauvismo no tanto histórico como en sus soluciones de los años 20'. Su relación con la obra de Cézanne debió madurar sin descartar la posibilidad de alguna revisión y distancia, Burgoa ya no era un estudiante de la Academia de San Fernando sino un artista que estaba creando un modelo de mezclas singular, era un pintor en acción.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibid.*

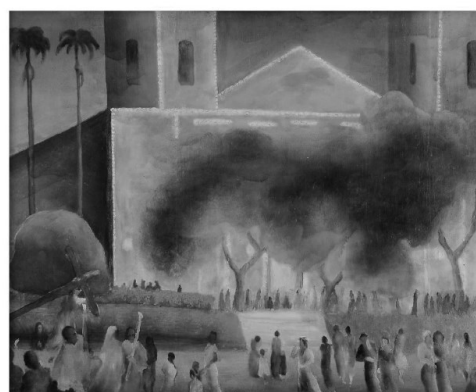
<sup>98</sup> Pacheco, Marcelo, *Miguel Burgoa Videla: invenciones modernas*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2016, p. 33.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

*Procesión en San Gonzalo (Brasil)* forma parte de una etapa de maduración del artista luego de este segundo viaje y una estadía en Brasil a principios de los treinta. Se trata de una obra de gran formato preparada especialmente para el concurso y que se destaca por incluir una arquitectura cúbica, sólida y fuertemente geometrizada, un rasgo ausente en el resto de su producción. Este óleo representa una procesión en las puertas de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante, en la localidad homónima que hoy forma parte del área metropolitana de Río de Janeiro, sobre el río Imboaçú. Pacheco detalla en qué consistía el culto al santo:

Su figura aparece siempre ligada a la protección de la mujer y el amor. San Gonzalo bendecía a los enamorados y podía hacer que una persona encontrara la pareja indicada para casarse y vivir siempre en la felicidad. La procesión de San Gonzalo convocaba a jóvenes y mozas que deseaban unirse en matrimonio.<sup>100</sup>

El grabado fue también uno de los medios a través de los cuales se representaron las procesiones en el Salón Nacional. Como señala Dolinko,<sup>101</sup> hasta entrada la década del cincuenta, los artistas gráficos argentinos se abocaron con exclusividad a la figuración, utilizando mayormente imágenes monocromáticas “visualmente accesibles y de fácil decodificación en sus contenidos narrativos o programáticos”.<sup>102</sup> Un ejemplo es *Procesión*, una estampa de Armando Jorge Díaz Arduino que formó parte del Salón de 1945. Este artista, nacido en Buenos Aires en 1913 y egresado de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación en 1937, comenzó a participar de los certámenes nacionales y provinciales desde principios de los cuarenta obteniendo algunos premios como el Primer Premio de Grabado en el Salón de Mar del Plata en 1946, el Primer Premio de Grabado en el Salón de La Plata en 1948 y el Gran Premio de Honor de Grabado en el Salón de Santa Fe en 1964, entre otros. Sus obras formaron parte de los envíos a las Bienales de San Pablo y La Habana, en 1957 y 1965 respectivamente. La obra de Díaz Arduino aprovecha las cualidades expresivas del material y los contrastes de la técnica para trabajar las texturas ásperas que conforman las paredes, tejas, calles, la



Miguel Burgoa Videla, *Procesión en San Gonzalo (Brasil)*, catálogo del XXV SNBA, 1935.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>101</sup> Dolinko, Silvia, “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en *Separata*, año 10, n° 15, Rosario, CIAAL-UNR, 2010, p. 21.

<sup>102</sup> *Ibid.*

vestimenta y los mismos rostros de los devotos, que parecieran máscaras talladas en la madera. La estampa tiene una orientación vertical, alargada, que recurre al uso de diagonales, escorzos pronunciados y diversos puntos de fuga para crear una composición sumamente dinámica en la que los cuerpos y el paisaje geometrizados acentúan un carácter expresionista.



Armando Jorge Díaz Arduino,  
*Procesión*, catálogo del XXXV  
SNBA, 1945.

Desde mediados de los cuarenta, otros artistas representaron procesiones y festividades religiosas mediante resoluciones plásticas que tensionaron en diferente grado la figuración haciendo uso de una geometría lírica, planos de color, manchas y grafismos sin renunciar a una cierta iconicidad. Juan Del Prete fue uno de los pioneros de la abstracción no figurativa en Argentina. Formó parte, estando en Europa en 1932, del grupo Abstraction – Creation – Art non figuratif junto a otros importantes referentes de las vanguardias históricas como Jean Arp, Piet Mondrian y Georges Vantongerloo, entre otros. Su muestra en Amigos del Arte en 1933 es considerada la primera de arte no figurativo en el país. Su producción exploró siempre los límites entre abstracción y figuración, fluyendo sin prejuicios entre ambos polos. Un ejemplo es *Víspera de San Juan en el altiplano* de 1945 en la que distintos planos y líneas, ordenados de manera rítmica, conforman un grupo esquemático de figuras que se recortan sobre unas arquitecturas apenas esbozadas y algunos cerros que asoman en el fondo.

La Víspera o Fiesta de San Juan es una celebración del santoral católico que, junto a otras similares como la de San Pedro y San Pablo, se superpusieron a los rituales agrarios relacionados con el solsticio de verano en el hemisferio norte y el de invierno en el hemisferio sur. Su característica principal consiste en las grandes fogatas que se encienden en la noche, en las cuales suelen quemarse muñecos. Al calor de la lumbre, la noche se abre para el juego de niños y niñas que, como es costumbre, aprovechan las brasas para cocinar papas y batatas. Las fogatas de San Juan fueron representadas por numerosos artistas como Antonio Berni, Benito Quinquela, César Carugo, César Augusto Caggiano, entre otros, sin embargo la obra de Juan Del Prete es la única que llegó a los Salones Nacionales de Bellas Artes.



Juan Del Prete, *Víspera de San Juan en el altiplano*, catálogo del XXXV SNBA, 1945.

Martha Gavensky fue una artista, crítica y escritora, formada en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que pasó por el taller de Cecilia Markovich. Esta última, importante escultora y docente, internalizó las teorías de André Lothe en su estadía en París y las transmitió a sus estudiantes en los cursos que impartió en la década del cuarenta en Buenos Aires.<sup>103</sup>

Gavensky tuvo una participación constante en el Salón Nacional de 1953 a 1960 y fue una de los tres argentinos<sup>104</sup> becados por el Pratt Institute de New York para estudiar en el Pratt Graphic Arts Center, institución por la que pasaron algunos de los más importantes artistas latinoamericanos y que cumplió un papel fundamental en la renovación de las artes gráficas en los años sesenta.<sup>105</sup> En el óleo *Procesión*, presentado al Salón de 1956, la artista resuelve la escena mediante grandes planos de color que por sí solos constituirían una obra no figurativa, de no estar apenas interrumpidos por algunas indicaciones de puertas y ventanas

<sup>103</sup> Ricardo Sívori, fundador del grupo Síntesis fue otro de los estudiantes de Cecilia Markovich. Durante los años cincuenta, el rosarino desarrolló junto a los alumnos de su taller una “síntesis plástico realista” que consistía en la búsqueda de un “equilibrio entre realidad objetiva y subjetivismo artístico”. La influencia de la escultora es notoria en esta etapa de su producción y su propuesta plástica coincide con la que simultáneamente desarrolló Martha Gavensky en Buenos Aires. Cfr. Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años 50*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2011, pp. 16-17.

<sup>104</sup> Los otros dos fueron Fernando López Anaya y Liliana Porter.

<sup>105</sup> Silvia Dolinko sostiene a propósito: “Relacionado con diversos proyectos de redefinición de políticas artístico-culturales e institucionales, el grabado obtuvo un nuevo estatuto a partir de una nueva legitimidad y autonomía, entendida esta última tanto desde su sentido modernista de una autorreferencialidad en las formas y recursos plásticos como también por su independencia respecto de la tradición del grabado de ilustración. A fines de los años cincuenta, con la incorporación de otras técnicas y poéticas, se generó un proceso de modernización y autonomización del discurso gráfico que lo colocó en una mejor posición para la apreciación y validación general de esta disciplina.” Dolinko, Silvia, *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 15.

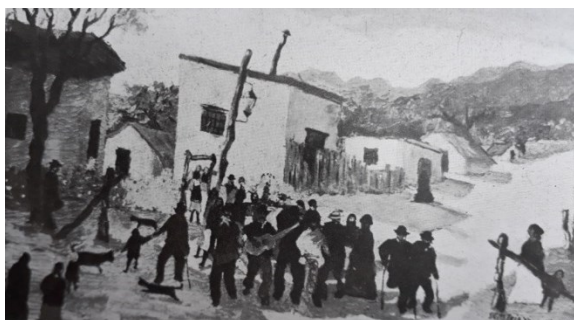
que traen de vuelta la ilusión espacial. La obra está atravesada por las siluetas de las personas que protagonizan la procesión y la imagen de la virgen, fácilmente reconocible en el grupo central y resuelta sintéticamente mediante una forma triangular.



Marta Gravensky, *Procesión*, catálogo del XLV SNBA, 1956.

### Límites porosos

El pintor tucumano Demetrio Iramaín fue un activo participante de los Salones Nacionales desde 1930, año en el que obtuvo el premio Estímulo y Adquisición para el Museo Nacional de Bellas Artes. Paisajista por excelencia, adoptó la notación rápida y las pinceladas heredadas del luminismo para representar los campos, cerros y rancheríos de su provincia natal. Adquirió su formación en el taller de su hermano Juan Carlos, importante escultor y autor, entre otras obras, del monumental *Cristo Bendicente* emplazado en la cima del Cerro San Javier (provincia de Tucumán) y del *Cristo Penitente* ubicado en La Caldera (provincia



Demetrio Iramaín, *Bajando a la fiesta*, catálogo del XX SNBA, 1930.

de Salta). Las fiestas, ferias y actividades religiosas de los habitantes de los empobrecidos parajes del suelo tucumano formaron parte considerable de su producción así como también de los constantes envíos realizados a los Salones Nacionales, que se sostuvieron durante todo el periodo estudiado. El año de su debut, por ejemplo, participó con los cuadros *Procesión en el Aconquija* y *Bajando a la fiesta*. En esta última observamos la salida de algunas familias en procesión,



desde sus casas a la calle, cargando la imagen de un Santo y acompañando su marcha con guitarra, caja y bandoneón. Algunos vecinos se asoman, curiosos, a presenciar la escena. Esta práctica, conocida como misachico, es común en todo el Noroeste argentino. En ella, un pequeño grupo de devotos de una imagen, limitado en ocasiones a una familia que ostenta la propiedad de la misma,<sup>106</sup> se reúne para procesionar y celebrar al santo venerado.

Los misachicos pueden realizarse para pedir la intercesión de lo divino ante alguna necesidad; como agradecimiento, cuando el pedido fue escuchado; o simplemente como parte de la celebración en el día del santo. Se acostumbra, en algunos casos, que los devotos realicen largas peregrinaciones desde sus pueblos de origen cargando las efigies hasta las sedes donde se realizan las celebraciones oficiales de dichas imágenes, ubicadas casi siempre en lugares centrales y capitales, como ocurre con la Virgen del Valle de Catamarca o el Señor de Los Milagros en Salta. Estas reducidas procesiones, coloridas y musicalmente ricas, escoltadas casi siempre por pequeñas banderas argentinas, aparecen también en la obra de otros artistas como Salvador Calabrese, Emilio Centurión y Alfredo Gramajo Gutiérrez. Este último, por ejemplo, recorta frontalmente al reducido grupo de promesantes en el óleo *La promesa*, de 1918. Una figura central, un anciano canoso y de tez clara, envuelto en un poncho a rayas, sostiene la imagen de Cristo crucificado en un retablo. A su lado destaca, elevando una tacuara con un banderín, una joven mujer cuyo rostro iluminado se asemeja a las morenas vírgenes americanas. En el sector inferior derecho se ubican los músicos, mientras que el margen superior es cercado por algunos jinetes y el elevado horizonte del paisaje de fondo. El óleo de Gramajo Gutiérrez circunscribe el tema al aspecto religioso, a los rostros piadosos de aquellos hombres y mujeres del interior cargados de espiritualidad, y lo resuelve apelando a un decorativismo que debe mucho tanto al estudio de las tendencias finiseculares como a una atenta mirada y una especial sensibilidad hacia las artes y culturas populares.



Alfredo Gramajo Gutiérrez, *La promesa*,  
catálogo del VIII SNBA, 1918.

---

<sup>106</sup> Es importante señalar que las imágenes veneradas en los misachicos son propiedad de una familia y no pertenecen en sí a la iglesia. El carácter privado de estas figuras se vuelve en parte permeable durante las celebraciones, pudiendo ser socializado entre los devotos.

Demetrio Iramaín, por su parte, pendiente un poco más de lo anecdótico, elige narrar el contexto y de esa manera deja visible la capacidad de la fiesta, no solo de abrir el mundo cotidiano al tiempo sagrado, sino además de volver porosos los límites entre lo público y lo privado. Como mencionamos anteriormente, las imágenes que participan en un misachico son propiedad de una familia determinada y no pertenecen a ninguna capilla ni otro órgano de la iglesia. El carácter privado de estas figuras se vuelve permeable durante las celebraciones al ser socializadas entre los devotos. En *Bajando a la fiesta*, Iramaín se detiene en el momento en que se traslada a la imagen santa, posiblemente desde el domicilio particular de sus propietarios hasta la capilla del pueblo, para tomar parte en los festejos que se realizarán en ese día o al siguiente. Aquellas personas que se ven acompañando el camino pueden no ser necesariamente familiares directos de los dueños, sino vecinos que comparten la veneración de la efigie. A su vez, el punto de vista alejado permite separar a aquellos que participan del ritual de los otros, que son interpelados en su quehacer habitual, convertidos en espectadores del acontecimiento.

Mientras que la peregrinación implica un desplazamiento de la persona en búsqueda de un encuentro con la divinidad a través del camino, desde su casa al centro de peregrinación, en la procesión ocurre la situación inversa: es la imagen la que sale del templo al encuentro de las persona. De esta manera, según Da Matta:

(...) el cortejo pasa por las calles donde las familias ordenadas como tal pueden *ver* y recibir al santo (o santa) en sus casas. En la procesión, lo que entra a las casas es lo sagrado y, dicen los religiosos, al corazón de cada uno de los acompañantes y observadores. La procesión se configura como un momento en el que el santo, que está por encima de todos, suprime la dicotomía *casa/calle*, creando su propio campo social. Cargado en una plataforma y más arriba de los hombres, se encuentra realmente *elevado* y por *encima* de todos, hermanando a los fieles que, en el momento de su paso, transfieren (...) sus sentimientos de filiación hacia él.<sup>107</sup>

Durante el recorrido de la procesión las puertas y las ventanas suelen abrirse, la gente embellece los frentes de las casas, adornando ventanas y balcones con telas y arreglos florales, con la intención lograr que la bendición del santo (lo sagrado) alcance y penetre en los hogares. El autor sostiene entonces que, “en ese paisaje físico y social, las calles se transforman y las fronteras se diluyen entre sí, como espacio público, y las casas, como espacio íntimo”.<sup>108</sup> Esta transformación se ve claramente representada en *Procesión de San Nicola de Bari en La Boca*, obra de Germán Leonetti enviada al Salón Nacional de 1942.

---

<sup>107</sup> Da Matta, Roberto, *op. cit.*, p. 113.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 114.

Leonetti, como otros pintores de La Boca, trabajó los motivos del puerto, la ribera y el barrio y formó parte de su intensa vida cultural. Estudió en la Academia Nacional egresando en el año 1919 y en 1922 se embarcó en un viaje de perfeccionamiento a Europa, recorriendo algunas de las capitales culturales del Viejo Continente. En *Procesión...*, la habitualidad de una esquina del conocido barrio porteño se ve transfigurada por el paso del santo y su comitiva. Banderines cuelgan de un lado a otro y su colorido rompe el paisaje cotidiano, el cielo surcado por el tendido eléctrico y la ropa tendida al sol. Las familias se asoman a los balcones o salen a la calle, se arreglan y visten para la ocasión. Los niños curiosos bajan al encuentro y los vendedores callejeros aprovechan la oportunidad de vender su mercancía.



Germán Leonetti, *Procesión de San Nicola de Bari en La Boca*, catálogo del XXXII SNBA, 1942.

Si bien la procesión constituye el foco de la fiesta religiosa, en varias ocasiones, los artistas decidieron apartar la mirada de los momentos relacionados específicamente con la liturgia para mostrar en cambio las ferias, bailes y divertimentos que formaron parte también de estas celebraciones. Estos aspectos, que podríamos clasificar como profanos, aparecen por ejemplo en la obra del ya mencionado Demetrio Iramain. En *Día del Carmen*, presentada en el Salón Nacional de 1931, la plaza central de una localidad se encuentra tomada por la feria en el día de fiesta. Una muchedumbre pasea y se agolpa contra los puestos de comida; los niños arrastran a sus padres hacia el carrusel o el vendedor de globos; los músicos ambulantes toman un descanso mientras eligen un nuevo rumbo para llevar los acordes de sus guitarras bajo un cielo cruzado por banderines coloridos. Una escena similar a la que transcurre en *La feria del Sud Tucumán*, de 1950 y en *Día de la Virgen*, un conjunto de cuatro óleos que el artista presentó en 1958 y que recrean distintos momentos de una fiesta popular.

En algunos lugares se nombra romería a estos festejos populares que se realizan en torno a un santo en su día, especialmente en santuarios ubicados en parajes rurales, y con ese nombre aparecen en algunas obras en los Salones Nacionales. Entre ellas, encontramos a *Romerías españolas*, de 1924. Se trata de una estampa de la pintora y grabadora María Teresa Valeiras que muestra una escena de un baile tradicional ejecutado por una pareja bajo la mirada atenta de una multitud que ocupa la totalidad del plano de fondo. Valeiras estudió en la Academia Nacional con Pio Collivadino y Carlos Ripamonte. Fue compañera de Lino Enea Splimbergo y Lorenzo Gigli, con quien contrajo matrimonio en 1926. Juntos realizaron un viaje prolongado por Europa estableciéndose bastante tiempo en Recanati, Italia, lugar de nacimiento de Gigli.



Demetrio Iramain, *Día del Carmen*, catálogo del XXI SNBA, 1931.



María Teresa Valeiras, *Romerías españolas*, catálogo del XIV SNBA, 1924.

En contraste con esta escena de baile en el espacio público, Leonor Terry presentó al Salón de 1939 un momento de intimidad familiar a través del óleo *Después de la romería*. En éste cuadro observamos a cinco figuras femeninas junto a un niño que regresaron a su casa y descansan luego de las celebraciones. Aún llevan puestos sus vestidos de fiesta, aunque algunas comenzaron a desarmar sus peinados. Un mate cebado y la bombacha, botas y poncho que viste el infante son los únicos indicios que podrían situar la escena en Argentina. Por sus diferentes posturas y vestimentas estampadas, las jóvenes mujeres guardan un parecido a las majas popularizadas por la pintura regionalista española. La pared de fondo clausura toda profundidad en este interior despojado, con excepción de una ventana en el extremo superior izquierdo que deja ver el cielo y la línea de horizonte. *Después de la romería* forma parte de un grupo de obras similares que Terry presentó al Salón Nacional entre finales de los treinta y mediados de los cuarenta que tienen en común la representación de varias figuras en un

entorno doméstico, casi siempre en una sala o habitación con una abertura hacia el exterior.<sup>109</sup> Los objetos en estas pinturas parecieran estar dispuestos en una escenografía teatral y las figuras –de manera similar que en los cuadros realizados por su hermano mayor, José Antonio Terry– aparecen envueltas en un “clima de aislamiento” sin que haya “conexión entre ellas pero tampoco hacia el espectador, siempre distante”.<sup>110</sup> Pablo Fasce señala una posible relación entre la particular forma en que José Antonio representaba a sus personajes y su condición de sordomudez, la cual era también compartida por su hermana Leonor.<sup>111</sup> Resulta interesante observar que en algunas de estas obras el mutismo deriva en escenas que rozan lo insólito, como ocurre en *En la granja día Domingo* de 1942. En ella aparecen distintos personajes acompañados de objetos y animales cuyos tamaños difieren de lo ordinario, dando lugar a la ambigüedad: ¿Se trata acaso de juguetes, figuras de porcelana o animales pequeños? Da la impresión que estuviéramos ante la habitación de una casa de muñecas. El piso de dameros, la apertura hacia el exterior, la caja de madera que funciona como mesa para los niños, en fin, todo el cuadro está envuelto en una atmosfera extraña que recuerda las configuraciones del realismo mágico o la pintura metafísica. Como señala Fantoni:

Los seres vivos que lindan con lo inerte tanto como las esculturas y maniqués vivificados por un extraño aliento, fueron otro de los tópicos frecuentes en la pintura de estos años a partir de los ejemplos del *Novecento Italiano*, del realismo mágico y la Nueva Objetividad alemanes, y de los surrealistas que, a través de un variado repertorio de seres inanimados reactualizaron, en otro contexto creativo, algunos de los temas de la pintura metafísica.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> Una cuestión que resulta sugestiva es que varias de estas obras se relacionan con fiestas en una clave intimista: *Esperando el coche para el corso* (SNBA 1938); *Después de la romería* (SNBA 1939); *Hermanos disfrazados* (SNBA 1940); *En la granja día Domingo* (SNBA 1942).

<sup>110</sup> Amigo, Roberto, *op. cit.*, p. 38.

<sup>111</sup> Fasce, Pablo, *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)* [tesis doctoral] Baldasarre, María Isabel (dir.), Universidad Nacional de San Martín, 2017, p. 28, disponible en: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/82898/CONICET\\_Digital\\_Nro.0bc6f8d9-803c-41ad-86d7-1239b9408073\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/82898/CONICET_Digital_Nro.0bc6f8d9-803c-41ad-86d7-1239b9408073_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

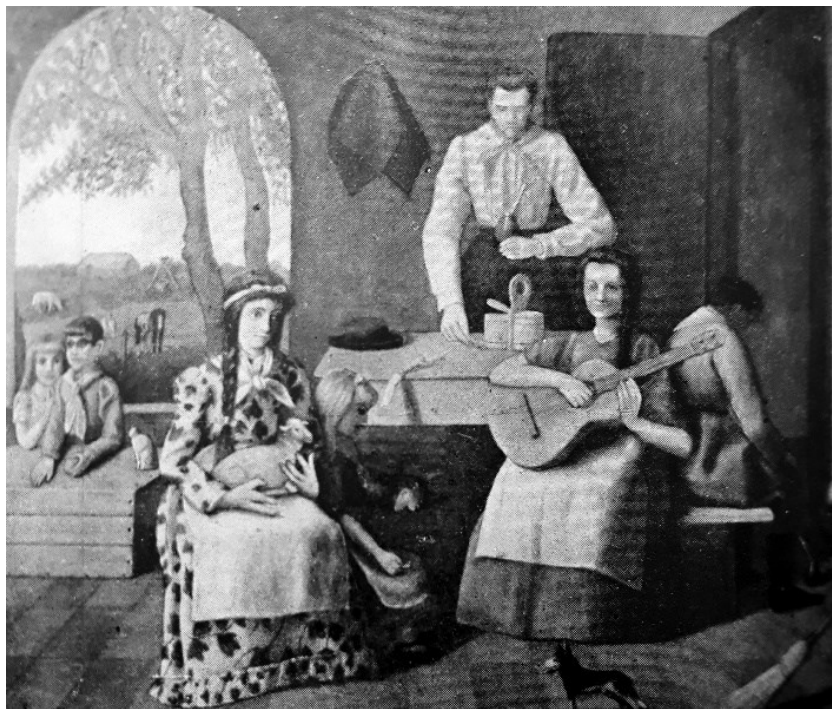
<sup>112</sup> Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 2017, p. 19.

Cabría preguntarse entonces si esta manera de representar la realidad corresponde únicamente a un acercamiento intuitivo de la artista, dadas sus condiciones físicas, o si ésta, en cambio, deliberadamente puso en juego una serie de opciones estéticas –en boga en aquel momento– para elaborar una obra peculiar. La falta de datos biográficos precisos y la poca fidelidad de las reproducciones en los catálogos hacen que sea difícil contestar esta pregunta. Sabemos, sin embargo, que Leonor Terry era una artista formada, que estudió con Reinaldo



Leonor Terry, *Después de la romería*, catálogo del XXIX SNBA, 1939.

Giudici, probablemente en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y que continuó su formación en Francia y Suiza. Tanto ella como su hermana menor Sotera sostuvieron una intensa participación en los Salones Nacionales desde 1919 hasta 1954 inclusive. Sin embargo, ambas hermanas carecieron del reconocimiento por parte de la historia del arte del que gozó su hermano mayor, el pintor José Antonio Terry.



Leonor Terry, *En la granja día Domingo*, catálogo del XXXII SNBA, 1942.

## La Virgen de Copacabana de Punta Corral y la fiesta del Niño Alcalde

La Semana Santa es una de las celebraciones de mayor importancia a lo largo de la Quebrada de Humahuaca. En varias localidades, como es el caso de Humahuaca y Tilcara, la gente conserva aún la tradición de erigir altares en cada estación del Vía Crucis, las llamadas “ermitas”, confeccionadas con arcillas, flores, ramas y granos de la región. Estas imágenes, que representan los distintos episodios de la marcha de Cristo hacia la cruz, constituyen verdaderos prodigios del arte popular. A pesar que hoy en día se tiene la costumbre de resguardarlas para su exhibición, las ermitas son en esencia efímeras; cobran valor especial únicamente en el contexto de la fiesta. De la misma manera lo hacen las estructuras y arcos, bellamente decorados, a través de los cuales hace su entrada la imagen santa, y que son desarmados al concluir la celebración. Sin embargo, la fiesta comienza mucho antes del Viernes Santo. Desde el Domingo de Ramos, numerosas de bandas de *sikuris* se congregan en Tumbaya y Tilcara para realizar, año tras año, las peregrinaciones en honor a la Virgen de Copacabana de Punta Corral. Estos músicos, en su mayoría no profesionales, acompañan la larga y exigida procesión a través de los cerros con el sonido de sus instrumentos de viento. Si bien la zampoña fue siempre uno de los instrumentos característicos de las festividades religiosas andinas,<sup>113</sup> la inclusión de las bandas en la fiesta data de 1930, siendo registradas por Carlos Vega recién en 1932.<sup>114</sup> Hoy día cada una de estas localidades realiza su propia peregrinación –con recorridos, destinos e imágenes diferenciadas–, no obstante, se trata de una división reciente, producto de una disputa entre ambas. Desde 1917, la procesión partía de Tumbaya hacia el santuario de Punta Corral y desde allí bajaba hasta Tilcara para la celebración, ya que la primera carecía de sacerdote para el oficio. Varios conflictos por la apropiación de la imagen y el destino final del recorrido produjeron el quiebre definitivo en 1972, año en que Tilcara dispuso la creación de un nuevo santuario dentro de su propia jurisdicción y la adquisición de otra imagen de la Virgen de Copacabana.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> “Estas sikuriadas toman importancia en esta celebración, porque también forman parte de la religiosidad del momento como expresión de todo un pueblo; marcan el inicio del ciclo del calendario religioso de Tilcara, que va desde la Semana Santa hasta la fiesta de la Candelaria que se celebra el 2 de febrero. El único momento del año que no hay presencia de *sikuris* es durante el mes de enero”. Picconi, María Lina, *Sikus, Virgen y Cerro. Una etnografía de la festividad de Semana Santa en el Noroeste Argentino*, Córdoba, edición del autor, 2009, p. 33. N. del A.: Al mes de enero y en especial al carnaval, le corresponde una instrumentalización distinta según la tradición festiva andina. Los vientos que se utilizan durante estas fechas son unas flautas de madera conocidas como *Anatas*.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Costilla, Julia, “La celebración de la Virgen de Copacabana en la Quebrada de Humahuaca: historia y religiosidad local entre Tumbaya y Tilcara (1835-2009)”, en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, op. cit., p. 276.





Eloísa Dufour, *Hacia Punta Corral*, catálogo del XLIII SNBA, 1953.

La peregrinación hasta el santuario y el descenso hacia Tilcara aparece numerosas veces en el Salón Nacional. Eloísa Dufour, por ejemplo, presenta en 1953 *Hacia Punta Corral*. En esta obra se muestra el ascenso de los peregrinos, algunos con sus instrumentos musicales. Los cerros, caminos y las largas cañas de los *erkenchos*, aportan las diagonales que ordenan el paisaje, mientras que las figuras en primer plano enmarcan la arquitectura de una capilla que asoma en la parte inferior.<sup>116</sup> Eloísa Dufour realizó numerosos viajes al Noroeste argentino desde 1933. En ellos registró tanto el paisaje como las costumbres en notas, acuarelas y óleos, varios de los cuales presentó a los Salones Nacionales, en los que tuvo una actuación prolífica durante casi tres décadas. Antes de su primer viaje, la revista *Nativa* le dedica una nota escrita por Julián Díaz

Usandivaras en su sección “Arte Argentino”. En ella se ensalzan las prometedoras cualidades de la pintora, aunque se la acusa de una “falta de definición” en su obra, a la que perciben transitar entre “un corte clásico” y un “franco modernismo”.<sup>117</sup> A la vez, a pesar de poseer un “manifiesto dominio de los pinceles” y manejar diversos formatos, para el autor de la nota, su despliegue más eficaz se da en las acuarelas, medio en el que se puede apreciar “un excelente dibujo, una buena perspectiva y hasta cierta delicadeza”.<sup>118</sup> La asociación de la delicadeza y los pequeños formatos a una supuesta naturaleza femenina se corresponde con el rol asignado tradicionalmente a la mujer dentro de las artes y con el que las artistas debían negociar para acceder al reconocimiento. Como señala Adriana Armando:

Los lazos que unieron a las mujeres con la naturaleza expresaban un orden binario, patriarcal y jerárquico que fijó un rango amplio de oposiciones abarcando atribuciones, capacidades y roles; entre esas asignaciones la feminidad concebida como la naturaleza delicada y sensible de las mujeres, proyectó visiones esencialistas de gran arraigo en el conjunto social y que, como no podía ser de otra manera, atravesó las obras de artistas tanto mujeres como varones.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Posiblemente se trate de la iglesia de Nuestra Señora de Dolores en Tumbaya, aunque no se logra distinguir con claridad en la reproducción.

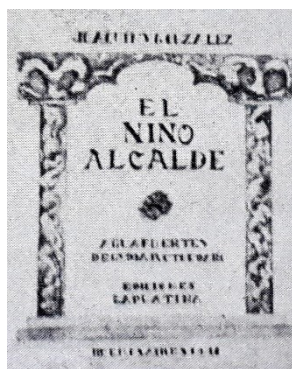
<sup>117</sup> Díaz Usandivaras, Julián, “La pintora Eloísa Dufour”, en *Nativa*, año 10, n° 114, 1933, p. 19.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Armando, Adriana, *La naturaleza de las mujeres: artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010, p. 4.



Sobre el final del artículo, Usandivaras vaticina un futuro promisorio para la artista a partir de su futuro viaje y aplaude la idea de “estudiar debidamente al tipo autóctono y a nuestro paisaje más representativo” poniéndose en contacto con los verdaderos modelos que “es a lo que debe aspirar un artista que quiere pintar la verdad”.<sup>120</sup> La decisión de recorrer el Noroeste argentino influyó notablemente en su carrera, convirtiéndolo en un motivo casi exclusivo de su obra y con el que participó en diversos certámenes en Santa Fe, Rosario, Córdoba, Bahía Blanca y Mendoza, incluso obteniendo el Gran Premio de Pintura del Salón Femenino de Bellas Artes en 1941. Las festividades y ferias, asociadas a la religiosidad local y las peregrinaciones a través de los cerros le atrajeron particularmente, como lo demuestran las numerosas presentaciones que realizó al Salón Nacional sobre estos temas. Podría preguntarse si acaso la elección de los mismos constituyó una estrategia de inserción dentro del campo artístico, relacionada con la función pedagógica que implicaban estas imágenes. Como muchas otras artistas de su época, Eloísa Dufour ejerció la docencia en paralelo a su actividad como creadora y dedicó parte de su obra a la ilustración de libros y manuales escolares, incluso escribió un apartado sobre la geografía de Jujuy en el *Monitor de la Educación Común* en 1936.<sup>121</sup> Pareciera que a pesar de los numerosos reconocimientos y de su sostenida actuación en los Salones Nacionales, su suerte no se tradujo de igual manera a un plano económico.<sup>122</sup>



Lydia Rotondaro, *El Niño Alcalde*, catálogo del XXXI SNBA, 1941.

<sup>120</sup> Díaz Usandivaras, Julián, *op. cit.*

<sup>121</sup> Dufour, Eloísa, “Impresiones de viaje: Jujuy”, en *Monitor de la Educación Común*, año 55, n° 764, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, agosto de 1936, pp. 62-69, disponible en: <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/97986>

<sup>122</sup> En una visita al Estudio Museo Ramoneda en Humahuaca pude ver un pequeño paisaje firmado por Eloísa Dufour. Al preguntar por la obra, Luis Ramoneda me confió que fue adquirida en una subasta que organizaron algunas amistades de la pintora (entre las que se encontraban el padre de Luis, Francisco Ramoneda, y Benito Quinquela Martín) como gesto solidario ante la mala situación que atravesaba su amiga.

En 1941, la pintora y grabadora Lydia Rotondaro presentó al XXXI Salón Nacional de Bellas Artes una serie de aguafuertes, editada por La Platina, que ilustra los textos de Joaquín V. González sobre la fiesta del Niño Alcalde en La Rioja incluida en el libro *Mis montañas*. Esta celebración, llamada hoy Tinkunaku, comienza todos los 31 de diciembre y se extiende durante los primeros días de enero, razón por la cual el decir popular asegura que “Es la única fiesta que dura dos años”.<sup>123</sup> De origen jesuítico, ésta refiere a un episodio ocurrido en el siglo XVI en el cual un levantamiento indígena logró ser sometido por los españoles mediante la intercesión de la imagen del Niño Jesús. Hebe Estrabou –realizadora audiovisual y directora del documental *Tinkunaku: una historia en busca de su origen*– afirma en una entrevista:

El Tinkunaco es una celebración de origen histórico–político ya que está basado en el alzamiento indígena de 1593 y su posterior rendición ante los españoles. Años más tarde la orden jesuita toma los elementos del hecho ocurrido y lo convierte en una ceremonia religiosa, porque fue tan impactante, que había quedado latente en la memoria colectiva de los habitantes. Es por eso que entre los elementos rituales que forman parte de este culto se observan los hispánicos y los indígenas conviviendo “naturalmente”. Este era el modo evangelizador Jesuita, tomar símbolos de la cultura originaria y transformarlos a símbolos de ritual católico, de este modo no era tan brutal el cambio como en las otras órdenes. Estamos hablando del origen mismo de la conquista de La Rioja que se convierte en una celebración de fe tal cual la conocemos hoy. Es por esto que es tan imbricada y tan apasionante desde el aspecto que lo mires.<sup>124</sup>

El inicio de la festividad está marcado por el encuentro frente a la Casa de Gobierno de la imagen del Niño Jesús Alcalde y la de San Nicolás de Bari. La primera es llevada desde la iglesia de San Francisco de Asís por la cofradía de los Aillis, representantes de los indígenas, seguidos por los párrocos franciscanos, autoridades municipales y promesantes del Niño Jesús. La segunda, en cambio, es conducida desde la Iglesia Catedral por el Alférez Mayor de la cofradía de los Alféreces, representantes de los españoles, junto a la jerarquía de todas las iglesias locales. En el clímax del encuentro, el Niño es erigido como Alcalde del Mundo durante el tiempo de la fiesta, reconocido y saludado por todas las autoridades, como relata Joaquín V. González:

---

<sup>123</sup> S/A, “Histórica celebración en La Rioja: Angelelli es un beato de su pueblo”, en *El Diario*, Villa María, 28.04.2019, disponible en: <https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2019/4/28/historica-celebracion-en-la-rioja-angelelli-es-un-beato-de-su-pueblo-6685.html>

<sup>124</sup> S/A, *Tinkunaco: conocí la ceremonia popular que cruza política, historia y religión*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura Argentina, S/F, p. 6, disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/conoce-que-es-el-tinkunaco-8655/>

El momento solemne llega: las dos procesiones se encuentran delante del Cabildo de la ciudad, y se detienen para que el divino Alcalde reciba la triple salutación de su general, del que acaudilló en los tiempos de pruebas las huestes indígenas sometidas por el poder de sus milagros. Las andas del Santo Patriarca se inclinan tres veces delante del Niño, que ha quedado inmóvil, imponiendo silencio a la multitud, con la faz risueña y los ojos serenos fijos en actitud de bendición sobre su pueblo, el cual le adora de rodillas en aquel mientras el Inca, que conduce la ceremonia, entona con un coro de voces graves las estrofas del himno de alabanza, alusivas a aquel punto del ritual.<sup>125</sup>

Dos de las cinco láminas expuestas en el catálogo (de un total de siete) muestran a los gigantes, mencionados por J. V. González, formando parte de la fiesta. Según el autor, estos personajes enmascarados cumplían un rol clownesco, semejante al de los diablillos y demás espíritus del carnaval, bailando, asustando a los niños y molestando a los celebrantes. Su caracterización era exclusiva de aquellos que habían realizado una promesa al Santo, evidenciando la importancia de estos gigantes dentro del contexto ritual, a los que se les permitía, no solo acompañar las procesiones, sino también ingresar a la misa. Para las últimas décadas del siglo XIX, momento en que se escribe *Mis montañas*, esta práctica ya había desaparecido, consecuencia de las numerosas prohibiciones ejercidas contra la festividad. Lydia Rotondaro recupera del relato a estos constructos y los imagina como seres espectrales sobresaliendo por encima de la multitud. Estas figuras, con un rostro apenas esbozado y enseñando muecas de tristeza, tienen en ocasiones un parecido asombroso con clowns y pierrots. La expresividad que la artista otorga a estos muñecos contrasta enormemente con el vacío e inexpresivo semblante de la multitud que, en las estampas, oficia los rituales cual si fueran autómatas.

Diversos sustratos identitarios se afirman, recrean y superponen una y otra vez en estas fiestas. La Virgen de Copacabana tiende puentes entre la religión católica y el universo sagrado indígena; así como también entre la pertenencia a lo americano-andino, el ser nacional y la particularidad local. Lo mismo sucede en la dramatización realizada durante el Tinkunaku, rememorando un hecho fundacional de la comunidad. Como señala Delgado:

La ejecución periódica de ritos serviría para que los individuos no perdiesen de vista todo aquello de que depende el grupo al que pertenecen: qué es, cuáles son sus valores, cuáles son sus fronteras, cuál es su naturaleza última..., todo lo cual aparece transfigurado en ese drama sacro que es toda fiesta.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Gonzales, Joaquín V., *Mis montañas*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p.31, disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/71090.pdf>

<sup>126</sup> Delgado, Manuel, *op. cit.*, p. 83.

Esta cualidad del momento festivo mutada en una concepción esencialista de la identidad, podía ligarse eficientemente con las búsquedas nacionalistas en el arte.

### **Ciclos agrarios, ciclos festivos**

Algunas festividades se conectan en mayor o menor medida con los ciclos agrarios y productivos así como con ciertos fenómenos naturales. Esta conexión es particularmente visible en el mundo rural andino, donde las prácticas rituales, la música y la danza autóctonas, son inseparables de actividades como el cultivo de la papa y la producción del *chuño*, la marcación de animales o los cambios de estación. Los ciclos festivos se distribuyen a lo largo del año a través de las tres estaciones: *jallu pacha*, la estación; *juiphi pacha*, la estación helada; y *lapak pacha*, el tiempo caluroso; estas dos últimas conforman el *awti pacha*, el tiempo seco.<sup>127</sup> La estación seca del *awti pacha* abarca un gran número de celebraciones del santoral católico como por ejemplo la Semana Santa, San Juan, San Pedro y San Pablo, San Santiago, Santa Anita, Santa Rosa, entre otras. También durante esta época se realizan, a principios de agosto, las corpachadas en honor a la *Pachamama*. El llamado “pago a la tierra” se efectúa el primero de agosto en uno de los momentos más inciertos del calendario agrícola, cuando comienza la preparación de la tierra y la siembra para el año siguiente. En las corpachadas se agradece a la Madre Tierra por todo lo brindado, se le pide permiso y se le da de comer ofreciéndole libaciones de comidas, granos, bebidas y cigarros. A su vez, se le cantan coplas y se festeja –se la “alegra”– con el fin de que ella propicie un buen año y abundancia en las cosechas.

---

<sup>127</sup> Sigl, Eveline, “Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano”, en *Maguaré*, vol. 26, n° 2, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 54-55.



Raúl Bongiorno, *Recuerdos de la Pacha Mama (Jujuy)*, catálogo del XXXVII SNBA, 1947.

Parte de la simbología referente al culto a la Pachamama es utilizada por Raul Bongiorno en el aguafuerte *Recuerdos de la Pacha Mama (Jujuy)*. En este grabado, aparecen simultáneamente distintos momentos relacionados con la vivencia de lo sagrado, posiblemente atestiguados por el artista durante sus viajes al Noroeste. Se organiza a través de un eje vertical ocupado en su parte central por cinco figuras femeninas orando o cantando alabanzas, cual si estuvieran en la iglesia, pero con la particularidad de encontrarse dentro de un gran hoyo abierto en la tierra. La apertura de un hueco en el suelo forma parte del

ritual de la corpachada, posibilita la comunión con la *Pacha* y se equipara con una boca, a través de la cual se le da de comer, fumar y beber a modo de ofrenda. La Virgen María se eleva como un espíritu protector sobre las figuras centrales, que al juntar sus manos derrama su luz en forma de triángulo. Esta configuración triangular se replica en la composición hasta llegar al cerro que remata la estampa, equiparando la imagen cristiana con los espíritus y divinidades quechua/aymaras. Alrededor del núcleo central, siguiendo un recorrido circular, se suceden distintas escenas en relación a la fiesta: algunas personas realizan una caminata, tal vez una procesión hacia una iglesia que podría ser la de Santa Rosa de Lima en Purmamarca; dos hombres llevan atado en unos palos un animal para ser consumido (una imagen de sacrificio tal vez); una carpa improvisada sirve de escenario para el baile; hombres y mujeres forman una ronda de coplas;<sup>128</sup> músicos solitarios suenan una caja y una *erkencho*, fabricado con la guampa de algún torito; una pareja se aleja llevando una botella de bebida. En la parte inferior, un grupo de personas sentadas en ronda parecieran conjurar todo lo que vemos en la estampa, evocando imágenes o recuerdos, como si se tratara de un sueño o un relato alrededor de una hoguera.

<sup>128</sup> Este mismo grupo aparece en un grabado presentado al Salón de 1938, *Carnaval en Puramarca*, que analizaremos más adelante.

Para Radek Sánchez Patzy,<sup>129</sup> la celebración de la *Pachamama* funcionaría como un primer anticipo ritual del tiempo de verano, la estación lluviosa que tiene su comienzo con la festividad de Todos los Santos; el invierno estaría relacionado exclusivamente con lo cristiano (a excepción de la fiesta de la *Pachamama*), mientras que el verano lo haría con la fertilidad agropecuaria. Si bien reconocemos, como otros autores, las diferencias rituales entre las distintas estaciones del año, una división tan tajante entre rituales cristianos/no cristianos simplifica por demás la enorme complejidad de elementos de diversos orígenes que se fueron resignificando a lo largo del tiempo en estas festividades.

Evelin Sigl afirma que “el *awti pacha* se relaciona con el género masculino, con la cosecha y con el procesamiento y almacenamiento de lo cosechado; durante dicha estación ocurren festividades de agradecimiento que facilitan el intercambio de productos”.<sup>130</sup> Por el contrario, el *jallu pacha* es una estación “asociada con la fertilidad y la feminidad; los rituales y las fiestas llevadas a cabo durante esta época, que enfatizan el proceso de crecimiento y florecimiento de los sembradíos, terminan en los festejos de *Anata/Pujllay*/Carnaval, celebración de la precosecha”.<sup>131</sup> Esta fertilidad refiere no solamente a los productos de la tierra, sino también a la fertilidad humana. Se trata de una época propicia para los juegos y competencias, para las danzas amatorias, la provocación y el coqueteo, así como el relajamiento de las normas sociales que distancian habitualmente a los sexos.

Además de una época de abundancia y regocijo, los meses que van de noviembre a marzo tienen la particularidad de ser el tiempo del año en que las fronteras que separan el mundo de los vivos con el de las ánimas se vuelven lábiles, permitiendo el contacto con los espíritus sobrenaturales, las almas de los difuntos y los seres del inframundo. En los ritos y festividades celebrados en dicha estación, existe una relación estrecha entre fertilidad/muerte que resulta particularmente visible durante el carnaval, cuando los diablos y espíritus del otro mundo se liberan trayendo consigo la fiesta, que finaliza, dicho sea de paso, con un entierro.

El comienzo del ciclo ritual del *jallu pacha* está marcado por la fiesta de Todos los Santos y el Día de los Fieles Difuntos, comúnmente llamado Día de los Muertos, el 1 y 2 de noviembre respectivamente. Estas celebraciones del calendario católico pueden encontrarse

---

<sup>129</sup> Sánchez Patzy, Radek. “Hacia un nuevo panorama sonoro y musical de la Quebrada de Humahuaca y los valles de altura de Jujuy. Reflexiones desde la antropología social”, en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, op. cit, p. 192.

<sup>130</sup> Sigl, Eveline, op. cit.

<sup>131</sup> *Ibid.*



por toda América, con sus respectivas variantes, siendo la fiesta mexicana quizás la más conocida de todas. Según Krmpotic y Vargas, estas costumbres se enmarcan en una serie de cuidados especiales hacia los difuntos que parten de una consideración de la muerte distinta a “la acepción biológica propia de la cultura moderna occidental, sostenida en la negación del morir”.<sup>132</sup> Como señalan las autoras:

Del cuidado del difunto depende el cuidado de aquel hacia los vivos, en una comunicación y reciprocidad continua entre vivos y muertos. Intercambios de trabajo y amor, mediante ofrendas, regalos y visitas a las tumbas, conforman los recursos del cuidado. Reflejan ese conjunto de pequeños y sutiles actos, conscientes en inconscientes, en los que se vuelcan sentimientos, acciones, conocimientos y tiempo, en un tiempo mundano, pero al mismo tiempo sagrado y cíclico.<sup>133</sup>

En la víspera del Día de los Muertos se espera la visita de las almas a la casa de los deudos y se procura agasajarlas con comidas y bebidas, entre ellas la chicha, cuya preparación a través del fermento del maíz consume varios días y mucho trabajo. Suele prepararse una mesa abundante en la que se disponen los alimentos favoritos de los difuntos en vida y se confeccionan altares domésticos en los que se disponen las fotografías que recuerdan a los muertos de la familia. Como indican Krmpotic y Vargas:

Las ofrendas permanecen en la mesa principal de las casas de los deudos y recién se levantan el día 2 de noviembre a mediodía. Las ofrendas “que no comió el almita” son compartidas entre parientes, amigos y vecinos, quienes luego concurren al cementerio a dejar flores, algunos panes en las tumbas, y a participar de las misas que allí se celebran durante los dos últimos días.<sup>134</sup>



Gaspar Besares Soraire, *Día de los Difuntos en Sumampa*, catálogo del XIX SNBA, 1929.

---

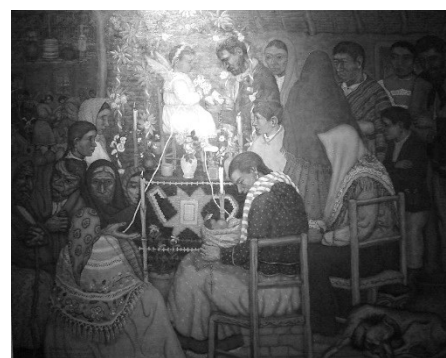
<sup>132</sup> Krmpotic, Claudia y Vargas, Amalia, “El día de los muertos y el cuidado del espíritu en el noroeste argentino”, en *CUHSO. Cultura-hombre-sociedad*, vol. 28, n°2, diciembre 2018, p. 228.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 239.

El pintor santiagueño Gaspar Besares Soraire retrató una de estas visitas al cementerio en el *Día de los Difuntos en Sumampa*. Esta obra de formato horizontal muestra a un grupo de personas dando sus respetos a los muertos en un paraje del interior de Santiago del Estero. Pueden observarse distintos tipos de ofrendas que los deudos acercan a sus seres queridos, familiares y amigos, que incluyen velas, alimentos y arreglos florales. Estos cuidados y dedicaciones hacen que los cementerios en el Noroeste se llenen de color y de vida, abarrotados de coronas y flores, naturales o de papel. Besares Soraire, nacido en el año 1900 en la localidad de La Banda en Santiago del Estero, estudió en la Academia de Bellas Artes fundada por el artista español José María Reinares en Santa Fe, por la cual pasaron importantes personalidades de la plástica santafesina como Enrique Estrada Bello, Agustín Zapata Gollán y Ricardo Suspisiche. Luego se trasladó a Buenos Aires y completó su formación en la Academia Nacional de Bellas, de la cual egresó como profesor de dibujo en 1917. Trabajó como ilustrador para las revistas *Caras y Caretas*, *Plus Ultra* y el diario *El Liberal*, de Santiago del Estero. En 1928 fue fundador y director de la revista *Camuati* y presidente honorario de la Asociación de Artistas Plásticos Argentinos. A través de sus obras plasmó las costumbres del interior de su provincia, entre ellas algunas de sus festividades.

Si bien durante el Día de los Fieles Difuntos se suele honrar a todos los muertos, los niños fallecidos a temprana edad tienen su propia fecha para ser rememorados en el Día de Todos los Santos.<sup>135</sup> Esta diferenciación parte de la creencia de que al morir los pequeños, lo hacen sin haber pecado –ya que aún no tienen discernimiento del bien y el mal–. De esta manera, ascienden directamente al cielo convertidos en “angelitos” que velarán por el bien de la familia. Los velorios de los angelitos adquieren en ocasiones un verdadero carácter festivo. El párvulo, sujeto a una sillita, preside la fiesta vestido como un ángel con alitas de cartón. Se ofrendan bailes en su honor y es costumbre no derramar lágrimas, ya



Alfredo Gramajo Gutierrez, *Un velorio de angelito*, catálogo del XLIV SNBA, 1954.

<sup>135</sup> Bondar C., “Muerte, ritualización y memoria. Imágenes sobre la (re)memoración de los angelitos. Corrientes. Argentina”, en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 6.



que éstas podrían mojar sus alas dificultando su entrada al paraíso.<sup>136</sup> Así puede verse en la obra *Un velorio de angelito*, realizada por Alfredo Gramajo Gutiérrez y galardonada con el Gran Premio de Honor “Ministerio de Educación” en 1954.

Ofelia Espel ofrece una descripción del cuadro en la cual resalta su cualidad documental:

Sobre una mesa cubierta con una manta tejida con dibujos de colores, y sentado en una silla, está el angelito. Vestido de blanco lleva una vincha y alitas. En la cintura le han atado un cordón. En este cordón los asistentes hacen nudos, porque creen que cuando muere la persona que ha hecho el nudo su alma se apoya en éste y el angelito la lleva al cielo.

Dos arcos con flores de papel aplicadas se hallan a los costados del angelito. Floreros y vasijas con flores están sobre la mesa y, alrededor del niño muerto, velas encendidas ensartadas en cañas. En el suelo, macetas con flores.

Las paredes de la casa son de adobe. Las sillas de madera con asientos de cuero.

Las mujeres de más edad cubren sus cabezas con pañuelos de colores; las más jóvenes se peinan con trenzas.

Junto al niño un hombre, posiblemente el padre, lee algunas oraciones, acompañado por un grupo de asistentes. Toda la gente del lugar ha acudido al velorio. Las viejas conversan, o tal vez cuentan anriguas historias, mientras fuman y toman mate.

En el ángulo superior izquierdo del cuadro, el baile. Música de guitarra y arpa es bailada por una pareja. Junto al arpa, las botijas llenas con las bebidas que se van a consumir en la fiesta.

Del techo cuelga un zarzo hecho con varas de caña, sobre el que se han colocado diversos objetos.<sup>137</sup>

Sobre esta descripción resalta la importancia que tienen las flores y los textiles durante el rito fúnebre, en particular el cordón sujeto a la cintura del infante, confeccionado especialmente para la ocasión, como lo demuestran los testimonios recogidos por Maricel Pelegrin en la localidad de Barrial Alto en Santiago del Estero.<sup>138</sup> Resulta más que probable que algunos de sus hilos, incluso el mismo cordón, hayan sido torcidos en sentido contrario a las agujas del

---

<sup>136</sup> Espel, Ofelia, “El pintor argentino Alfredo Gramajo Gutiérrez. Valor documental de su obra desde el punto de vista folklórico”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n° 2, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961, p. 89.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>138</sup> “(...) Después un hilo colorado, hilado, teñido, hilo que lo hacemos nosotros, se lo ata un cordón en la cinturita, a veces, aquí en el cuellito, como una bufanda ¿vía? Se le pone así todo el que quiera. Dicen que eso es para que algún día, cuando nosotros nos morimos, ese bebé, ese ángel venga y nos encuentre, entonces que nosotros, que nosotros nos agarramos detrás de ese nudo que hicimos y llegamos al cielo.” Pelegrin, Maricel, “Desde el Mediterráneo a tierras de quebrachos. El Vetlatori del Albaet en Valencia y su correlato en el Velorio del Angelito en Santiago del Estero, Argentina”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n° 30, 2005, p. 8.

reloj, lo que se conoce como hilado zurdo o *lloq'e*. El hilado *lloq'e* es reservado para aplicaciones mágicas y protectoras, siendo común su utilización en contextos funerarios.<sup>139</sup>

El poder milagroso de algunos angelitos perdura en leyendas, canonizados por el sentir popular. Tal es el caso de La Telesita, en Santiago del Estero:

Cuenta la leyenda popular, Telésfora Castillo –más conocida por el nombre de la Telesita– fue una niña que, abandonada por sus padres, se crió en el monte lejos de todo contacto humano. Se dice que solo se dejaba ver cuando, en días de fiesta, escuchaba el sonido del bombo legüero y le daba por bailar. Cuando fue descubierto su cuerpo carbonizado, la tradición exaltó su existencia inocente y determinó que, al haber muerto en estado de gracia, “la Tele” se había transformado en un espíritu capaz de interceder por cualquier cuestión ante Dios.<sup>140</sup>

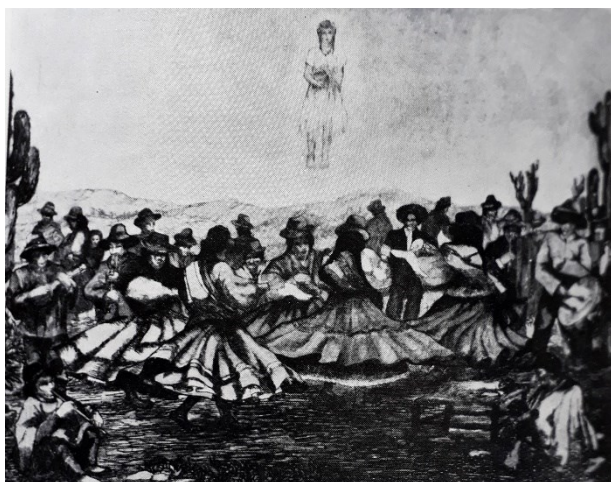
Se invoca su nombre especialmente para sanar enfermedades, en épocas de sequía o ante la pérdida de algún animalito. El ritual obliga al promesante a organizar una gran fiesta con música que dure toda la noche, abundante en comida y bebida. Como ofrenda a la Telesita, debe bailar un total de siete chacareras seguidas, cada una acompañada de la ingesta de caña o aguardiente.<sup>141</sup> Estas fiestas, conocidas como “telesiadas”, han tenido su lugar en los Salones a través de un aguafuerte presentado por Delia Otaola de Della Valle en 1947. La escena de baile comparte lugares comunes con otras representaciones de danzas folklóricas de la época, en la que los bailarines junto a los músicos ocupan una franja horizontal en la zona central de la estampa. Sin embargo, la imagen de la niña en la parte superior, pareciera remitir al arte popular de los exvotos pintados en los que suele aparecer la figura santa a la que se pide intercesión. También llama la atención que ningún elemento de la obra hace referencia a Santiago del Estero, provincia en la cual se llevan a cabo estos rituales. Ni el paisaje con sus cerros y cardones, ni los personajes y sus atuendos, ni la coreografía de los bailarines ni los instrumentos de los músicos. De no ser por el título y la niña flotando en el cielo, tranquilamente podríamos confundir la escena con un carnavalito en Jujuy. Más aún, la semejanza con *Bailecito*, un conjunto de tres grabados presentados en el Salón Nacional de 1942, indicaría la pertenencia a una misma serie.

---

<sup>139</sup> Con variaciones en sus colores, puede encontrarse la utilización de hilos *lloq'e* en prácticas funerarias dedicadas a personas adultas. Cfr. Hopkins, Cecilia, *Tincunacu: teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2008, pp. 219.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>141</sup> Coluccio, Félix, *op. cit.*, p. 25.



Delia Otaola de Della Valle, *La telesiada*, catálogo del XXXVII SNBA, 1947.

Delia Otaola nació en Buenos Aires en 1916 y egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón con el título de Profesora Nacional de Dibujo en 1935. Estudió las técnicas del grabado con Pío Collivadino, Rodolfo Franco y Cata Mortola de Bianchi y aprendió la cerámica de José de Bikandi. Se dedicó a la docencia en escuelas primarias y de adultos e incursionó en la ilustración. Es muy probable que estampas como *Bailecito* y *La telesiada* fueran realizadas con un fin pedagógico y hayan acompañado alguna publicación dedicada a la enseñanza de

folklore, a las costumbres regionales o a la geografía argentina. Puede ser que Delia Otaola haya construido estas aguafuertes según estereotipos en circulación y tomado como modelo otras representaciones sobre la vida en el Noroeste, sin haber viajado y observado de primera mano sus motivos. Este procedimiento no resultaba extraño en la época. José León Pagano describió un proceso similar en la construcción de las obras norteañas que el pintor Abel Laurens elaboró a fines de los años veinte.<sup>142</sup> De esta manera se explicaría la trasposición de un culto popular difundido con exclusividad en el monte santiagueño, como el de la Telesita, a un escenario de valles y quebradas.

### Un carnaval y muchos carnavales en el Noroeste Argentino

El ciclo ritual de la estación lluviosa concluye en el carnaval. La forma actual de esta festividad proviene de la Europa de la Edad Media y se lleva a cabo en una fecha variable, los días que anteceden a la Cuaresma en el calendario cristiano. A pesar que presenta variantes y particularidades según el lugar donde se lo celebra, todos los casos comparten rasgos comunes como pueden ser las inversiones, la suspensión de jerarquías y una cierta libertad moral y sexual, entre otros. El carnaval es uno y son muchos. Detrás de sus máscaras y disfraces, antiguos dioses caminan por la tierra; siempre jóvenes, nacen y mueren cada año. Como indica Avenburg: “En el Noroeste Argentino, esta festividad de origen europeo se

<sup>142</sup> León Pagano, José, *op. cit.*, p. 405.

articuló con rituales agrarios destinados a homenajear, agradecer y pedir a la *Pachamama*”.<sup>143</sup> Se corresponde con el tiempo de la *anata* o *pujllay*, palabras que en lengua aymara y quechua, respectivamente, se utilizan para nombrar al juego.

Entre las principales actividades que se desarrollan en la región durante el carnaval se encuentran las copleadas. Estas formas de canto comunitario o “habla colectiva”, como les llama María Eduarda Mirande,<sup>144</sup> pertenecen al género de la baguala. Estas consisten en la interpretación de una serie de cuartetos octosilábicos sobre una base musical de escala tritónica. Siempre ligadas a la ritualidad popular, las coplas acompañan la vida ceremonial de los habitantes de los montes, valles y quebradas de todo el Noroeste argentino. Avenburg señala que:



Raul Bongiorno, *Carnaval en Purmamarca*, catálogo del XXVIII SNBA, 1938.

Las coplas se cantan en ronda, muchas veces tomados de la mano, entonadas en conjunto y siguiendo la letra que alguien inicia; la misma ya es conocida o, en caso contrario, tras escucharla se la continúa dado que se repiten sus dos estrofas.<sup>145</sup>

La ronda gira lentamente y los participantes pierden la noción del tiempo “cantando y bebiendo a lo largo de la tarde y la noche hasta el agotamiento”.<sup>146</sup> La palabra va y viene, de una boca a la otra, juega y se libera de las ataduras de la vida ordinaria. Tanto hombres como mujeres participan de las rondas, pero son ellas las que ejercen el mayor protagonismo. Además, de acuerdo a Mirande:

(...) hombres y mujeres realizan un tránsito diferenciado por el espacio-texto de la fiesta. Ambos comparten un mismo universo de coplas tradicionales, pero en ese conjunto existen cantos propiamente femeninos que dan cuenta de cómo la mujer vive su propia experiencia carnavalesca y cómo la resignifica desde su/s lugar/es social/es.<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Avenburg, Karen, “Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta – Argentina)” en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, op. cit., p. 18.

<sup>144</sup> Mirande, María Eduarda, “Larguenmé p’al carnaval... Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el carnaval quebradeño”, Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, op. cit., p. 151.

<sup>145</sup> Avenburg, Karen, op. cit., p. 28.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Mirande, María Eduarda, op. cit., p. 162.

Para la autora, el relato manifiesto por las cantoras forma parte de un contradiscurso femenino, posible a partir de la liberación transitoria de la fiesta, la fuerza del colectivo y la alteración de la conciencia a través del consumo de alcohol.<sup>148</sup>

Raúl Bongiorno retrató las rondas de copla en el grabado *Carnaval en Purmamarca* presentado en 1938. Éste fue uno de varios artistas platenses, destacados grabadores, que en la década del treinta peregrinaron hacia la zona andina en búsqueda de motivos artísticos, como también lo hicieron Francisco de Santo y Miguel Elgarte. La escena en cuestión muestra a los diversos personajes festejando en las inmediaciones de lo que parece ser el cabildo de Purmamarca, ubicado frente a la plaza central del poblado. Detrás aparece la vista de la histórica iglesia de Santa Rosa de Lima, levantada en 1648, imposible de apreciar desde esa perspectiva. Al interior de la ronda se enfrentan una mujer y un hombre en contrapunto. Haciendo gala de la destreza para la improvisación y el humor, estos enfrentamientos suelen adquirir atrevidos tintes picarescos.



Díaz Arduino, Armando Jorge,  
*La coronación (Carnaval en Anillaco)*, catálogo del  
XXXVII SNBA, 1947.

En el Salón de 1947, Armando Jorge Díaz Arduino dedica un linograbado a la fiesta de la Chaya riojana. Este carnaval es gobernado por el espíritu alegre y bromista del *Pujllay*, que se manifiesta en la forma de un muñeco semejante a un espantapájaros. Bajo su reinado los rostros se cubren de harina y el olor a albahaca que perfuma el aire ahuyenta los malos augurios y atrae el amor. *Challar* es dar de beber a la tierra, alegrarla para que conceda buena fortuna. Se *challa* la tierra y se *challan* también los cuerpos, empapados bajo el sol del verano. El carnaval en la Rioja se caracteriza por sus topamientos o coronaciones en las cuales mujeres y hombres se enfrentan debajo de un arco cantando coplas y vidalas, tirándose harina e intercambiando coronas flores y ramilletes de albahaca. Debajo del arco, el afecto une a “compadres” y “comadres” en la ceremonia del bautismo de la guagua. Este pequeño muñeco de masa cocida entrelaza los destinos de sus padrinos, que reciben la bendición de algún “cura” autoproclamado y de los traviesos duendes del carnaval. En *La coronación (carnaval en Anillaco)*,

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 162-163.

Díaz Arduino recoge el momento en el que se consolida una de estas parejas: ella sostiene la guagua y el ofrece una corona. La estampa repite el formato vertical de *Procesión* y comparte muchas de sus características, cómo los diversos puntos de vista y el tratamiento expresionista. Puestas a la par, estas obras invitan a una lectura compartida en la que los aspectos sagrados y profanos de la fiesta aparecen como dos caras de una misma moneda. Además de *Procesión* y *Coronación*, Díaz Arduino trabajó el motivo de la fiesta en un conjunto de tres linóleos titulado *Carnaval en Las Mojaras (Catamarca – Valles Calchaquies)* que envió al Salón de 1946. Una de las estampas exhibe un particular grupo de personajes que aparecieron con frecuencia en varias obras de la década del cuarenta. Se trata de las comparsas de indios de carnaval que, según afirma Pérez Bugallo,<sup>149</sup> surgieron a finales de los años veinte de los intercambios culturales entre migrantes de diversas provincias, desplazados de sus lugares de origen como consecuencia del empleo golondrina en trabajos estacionales como la zafra. Los vínculos entre santiagueños, catamarqueños, jujeños e indígenas de la zona del chaco dieron forma a estas agrupaciones que cantaban vidalas y vestían adornos plumarios inspirados en los trajes festivos de las comunidades chaqueñas. El cine norteamericano, a través del western y sus estereotipos, fue otra de las influencias que dejó su marca en la confección del vestuario y los nombres de algunas comparsas –como “Los Pielas Rojas”, “Los Siux” y “Los Águila Blanca”– que supieron presentarse en los carnavales salteños.<sup>150</sup>

Quizá la obra más conocida que ha retratado a estos personajes sea *Indios del carnaval de Simoca*, tríptico que Alfredo Gramajo Gutiérrez presentó en el Salón Nacional de Santa Fe en 1942. No obstante, fueron un motivo bastante recurrente en los envíos sobre el carnaval durante toda la década de 1940. Aparecen también en las obras *Carnavalito en el valle*, de Antonio Osorio Luque, y *Preparativos de carnaval*, de Luis Caputo Demarco, entre otros. La obra de Caputo Demarco retrata, sentado sobre una forma cúbica, a un niño vestido con un poncho sosteniendo una pequeña guitarra de juguete. A su alrededor se exhiben una variedad de máscaras colgadas de la pared. Escondido, detrás y a su izquierda, se asoma un personaje caracterizado de diablo soplando una corneta. En el piso, del lado contrario, se apoyan dos elementos característicos de las comparsas de indios: la caja para interpretar las vidalas y la flecha que formaba parte de su indumentaria. Una de las tradiciones de estas comparsas consistía en la realización de combates, también llamados encuentros, mediante las cuales se

<sup>149</sup> Pérez Bugallo, Ruben, “El Carnaval de los ‘Indios’. Una advertencia sobre el conflicto social”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, n° 14, 1992-93, p. 97.

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

dirimían disputas con otras comparsas originadas por la violación de fronteras territoriales. Estas contiendas tomaban la forma de contrapuntos musicales, en los cuales el ganador se quedaba con la recaudación obtenida por el otro bando durante el “chirolaje”: recorridos serenateros mediante los cuales se conseguían fondos para financiar la vestimenta de los integrantes. En no pocas ocasiones, los encuentros pasaban a la violencia física, no sin mediar un rígido protocolo ceremonial:

Cuando se decidían por el combate, las comparsas desarrollaban una auténtica ceremonia bélica. En primer lugar, se colocaban una a la par de la otra, de modo que los “orilleros” de cada grupo quedaran, al girar noventa grados, frente a frente. Se trazaba en el suelo una línea divisoria entre ambos campos –frontera simbólica similar a la del conocido desafío infantil de “pisar la raya”– mientras ambos grupos emprendían una hostil gritería para amedrentar al contrario.<sup>151</sup>

Estas escaramuzas, como otros tantos aspectos conflictivos de los carnavales, quedaron completamente ausentes de las representaciones en las obras del Salón Nacional. En ellas, primó una imagen armónica de las celebraciones centradas en las cualidades homogeneizadoras de toda fiesta, su capacidad de formar comunidad y de apuntalar una memoria colectiva.

Por último, no podemos dejar de mencionar a uno de los protagonistas de los carnavales en la Quebrada de Humahuaca y también de varias obras del Salón Nacional. Nos referimos al diablo del carnaval, el espíritu alegre que mueve los cuerpos y los hace bailar; infunde amor, lujuria y también olvidos. Olvido de los pesares y ataduras de la vida diaria, de los miedos y vergüenzas, olvido de sí:

¿Dónde era que yo vivía?

¿Mi caballo dónde está?

¿Seré casado, soltero?

¡Qué me has hecho, carnaval!<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>152</sup> Pérez, Miguel Ángel (comp.), *El cantar del carnaval*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004, p. 30.

Costa y Karasik<sup>153</sup> advierten que el origen de este personaje se encuentra en la homologación por parte de los colonizadores españoles de la figura del *Supay* andino y de formas heredadas de los autos sacramentales medievales, como las danzas de Moros y Cristianos. En los diferentes pueblos de la Quebrada, los diablos se organizan a través de comparsas. Cada una de ellas posee un mojón ubicado en los márgenes del pueblo, generalmente en algún cerro o a orillas del río. Los mojones son construcciones de piedra semejante a las *apachetas* vinculadas al culto a la *Pachamama* y, como éstas, funcionan como nexo con las divinidades. De esta manera, como señalan Costa y Karasik: “el *mojón* no es solamente un espacio donde moran seres sobrenaturales, es también un conducto, una vía de comunicación con otros mundos, fundamentalmente con el mundo de abajo”.<sup>154</sup> El sábado de carnaval estos montículos se convierten en el centro del ritual. Luego de *challarlo* y ofrendarlo con coca, cigarrillos y serpentinas, se procede a desenterrar al diablo (y con él al carnaval) en la forma de un pequeño muñeco de trapo. Esa es la señal para que dé comienzo la fiesta y los diablos, escondidos hasta ese momento, se muestren a la multitud desatando la euforia y la alegría.



Luis Caputo Demarco,  
*Preparativo de carnaval*,  
catálogo del XXXV SNBA,  
1945.

Si bien el carnaval culmina el miércoles de ceniza, la fiesta en la Quebrada de Humahuaca se prolonga hasta el domingo siguiente. A esta fecha se la conoce como “carnaval chico” o “tentación” y marca el momento en que, entre lágrimas, se devuelve el carnaval a la tierra culminando el ciclo festivo. La obra de Rodolfo Cascales, *Terminó el carnaval* –galardonada en el Salón de 1956 con el Premio Quinquela Martín– es una de las tantas que ilustraron esta ceremonia. El óleo de formato apaisado, resuelto con una factura sintética aun deudora de estéticas residuales, plantea una escena teñida por la imaginación en la cual los disfrazados se transfiguran en verdaderos espíritus del inframundo, oficiantes de ancestrales rituales herméticos. Cascales, nacido en Argentina, tuvo una formación en la Academia de Bellas Artes de Sevilla y ejerció como docente en la misma después de graduarse como profesor de

<sup>153</sup>Costa, Mercedes y Karasik, Gabriela, “¿*Supay* o diablo? El carnaval en la Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy, Argentina)”, en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, op. cit., p. 49.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 50.



pintura en 1930. Si bien retornó a su país de origen en 1933, recién en 1952 comenzó a participar del Salón Nacional.

El entierro del carnaval cierra la brecha abierta hacia el universo sagrado y restituye el orden y la estructura suspendidos momentáneamente durante la celebración. Al finalizar la celebración todo seguirá igual, nada en el fondo habrá cambiado demasiado. Sin embargo, por un breve instante, la fiesta permitió a la gente habitar la experiencia de otro mundo posible. Al final de la jornada, suelen cantarse estos versos acompañando el latir de las cajas:

Ya se ha muerto el carnaval,  
ya lo llevan a enterrar.  
Echenlé poquita tierra,  
que se vuelva a levantar.<sup>155</sup>

El carnaval se ha ido con la promesa y la esperanza de volver, siempre verde, en un eterno retorno. Porque, a fin de cuentas, la fiesta debe ser así de simple, como alguna vez la describió Roland Barthes: “La fiesta es lo que se espera”.<sup>156</sup>



Rodolfo Cascales, *Terminó el carnaval*, catálogo del XLVI SNBA, 1956.

---

<sup>155</sup> Castilla, Manuel, “Desentierro del carnaval”, en *Manuel J. Castilla, obras completas*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, p. 354.

<sup>156</sup> Barthes, Roland, *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 103.

## CAPÍTULO IV

### Divertimentos y fiestas de largo aliento: circos y carnavales en el mundo moderno

#### Entre clowns y arlequines

Los personajes de la *Comedia de ll Arte*, el circo moderno y el carnaval comparten, además de una evidente genealogía, un imaginario común en la obra de pintores y literatos, quienes desde mediados del siglo XIX sintieron una particular fascinación por las figuras de clowns, acróbatas, arlequines y pierrots. Más allá de un motivo de inspiración o simple atractivo visual, descubrieron en éstas un espejo de su propia condición:

Desde el romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes, con la que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte.<sup>157</sup>

Estas imágenes oscilaron entre la exaltación de la proeza física, la agilidad y el vuelo – comparable a la apoteosis creativa– y la posibilidad del fracaso, la caída de la cima o la agonía del olvido. A través del ojo del poeta primero y luego del pintor, los artistas de circo, volantíneros y payasos, fueron vistos como seres marginales y de vida errante; parias que encontraron mediante el arte, un momento de trascendencia. Aquellos “(...) fueron capaces de ver en los artistas entretenedores no solo un símbolo de la protesta social y el contrapoder de los artistas, sino también de la inmensa soledad y marginalidad que conlleva la vida errabunda”.<sup>158</sup>

La elección de los temas circenses durante el siglo XIX formó parte de la sustitución de los grandes temas de la pintura occidental. Los dioses mitológicos y los grandes héroes de la pintura histórica, en una inversión casi carnavalesca, fueron reemplazados paulatinamente por alegres bufones e intrépidas Amazonas:

Esta adopción inesperada de un tema de la pintura de género supone un cambio de héroes y una especie de alegre desafío lanzado a la noción misma de héroe. Las diosas imaginarias se convierten en bailarinas reales y los nobles corceles resultan caballos de doma. ¿Qué queda de la tradición académica de lo Bello y lo Sublime, cuando se presenta el circo y sus ilusiones como centro de verdad?<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Starobinski, Jean, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada, 2007, p. 8.

<sup>158</sup> Dupuis-Labbé, Dominique, “Picasso, el circense...”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006, p. 11.

<sup>159</sup> Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 11.

Más adelante, ya en el siglo XX, estas figuras resurgieron con una nueva vitalidad cuando muchos artistas, durante el periodo de entreguerras, volvieron sobre temas e iconografías clásicas de la pintura, recuperando las tradiciones germánicas o latinas en el marco de las llamadas al orden. Como señala David Batchelor,<sup>160</sup> mientras era usual que las figuras femeninas fueran asociadas a maternidades, la naturaleza y los frutos de la tierra, las figuras masculinas, ataviadas con los trajes de la *Comedia de 'll Arte*, solían encarnar la problemática de la cultura, así como el lugar del arte y los artistas en un mundo convulsionado.

### **El circo y sus actores**

Suenan las fanfarrias. Desde lo alto de una plataforma, la orquesta despliega acordes estridentes que sacuden al público congregado bajo la carpa, anunciando a los presentes la proximidad de una experiencia extraordinaria. La música termina por maquillar los últimos rastros mundanos del ambiente —el olor a bosta y caballeriza; la tienda miserable y emparchada— y prepara a la multitud para el encuentro con lo maravilloso e imposible. Dos figuras emergen del cortinado y rápidamente toman el centro de la pista, robando con gran facilidad todas las miradas. Vestida de blanco, la delicada amazona, ágil y evanescente, pareciera suspendida en el aire, apenas rozando su cuerpo con el dorso de su recia montura. La presencia física de la joven artista contrasta con el volumen muscular del sumiso animal que la lleva en andas. A su lado se planta el clown: la cara cubierta en albayalde, un sombrero puntiagudo, cuello con volantes y el traje colorido adornado con mil estrellas. De pie frente a la masa gris, sonríe y señala hacia arriba, a lo alto del trapecio del acróbata y la cuerda del funambulista. Todavía más allá, tal vez, a las magníficas alturas que, jugándose la vida y la admiración del público, podría alcanzar con su arte.

---

<sup>160</sup> Batchelor, David, “Esta libertad, este orden”, en Batchelor, David, Fer, Briony y Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. el arte de entreguerras*, Madrid, Akal, 1999, pp. 7-90.



Valentín Thibón de Libián, *Circo de campaña*,  
catálogo del VI SNBA, 1916.

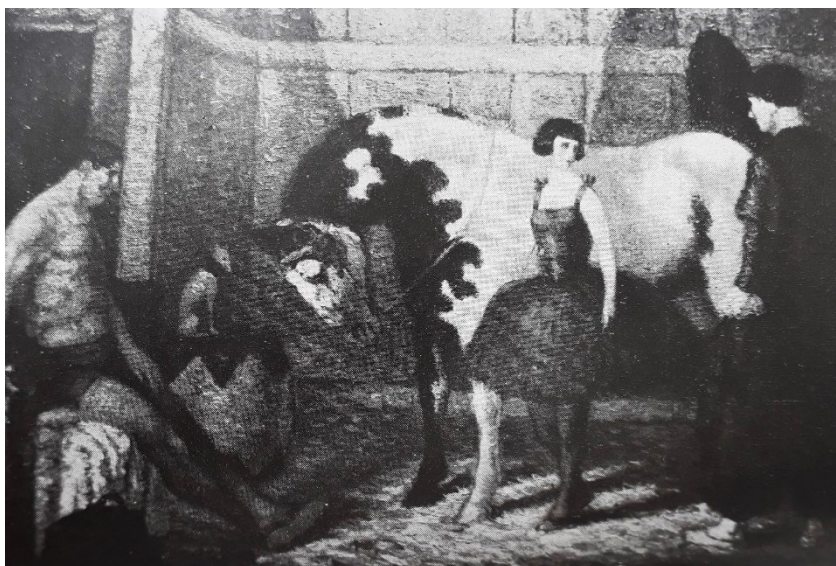
Estamos describiendo *Circo de campaña*, una de las tres obras que Valentín Thibon de Libian presentó al VI Salón Nacional de Bellas Artes y que inauguró toda una serie dedicada a la temática circense que el artista trabajó hasta su muerte en 1931. A lo largo de ésta, Thibon de Libian reelaboró elementos procedentes de diversas fuentes iconográficas del siglo XIX –entre ellas la obra de Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec y Seurat– plasmando la imagen de un mundo de prodigios y marginales, desplazado a las periferias por las transformaciones urbanas que se dieron en nuestro país durante las primeras décadas del siglo

XX. Sus oleos alternaron entre el esplendor de la función, mostrando al arte popular del circo como una magia encantadora que brota incluso bajo condiciones paupérrimas, y el detrás de escena, un mundo más terrenal y en ocasiones oscuro que subsiste más allá de la arena, cuando las últimas luces se apagan. *Miss Tipcomb*, presentada al Salón de 1924, podría ser una de éstas últimas. Un luminoso y cálido colorido envuelve esta escena en la que un payaso, una ecuyere y un atleta fortachón descansan tras bambalinas junto a algunos de sus animales. Ciertos ritmos compositivos en la imagen equiparan a los personajes con sus bestias de compañía: la postura encorvada del atleta<sup>161</sup> se replica en el can sentado a su lado; las piernas de la amazona, por su parte, tienen continuidad con las del corcel que, a la vez, inclina la cabeza en señal de sumisión. Sumadas a los intercambios de miradas entre el conjunto, estas particularidades podrían arrojar indicios para una lectura más compleja sobre la obra. De esta manera, parecieran surgir velados aquellos temas que Thibón de Libian puso en juego en obras como *Presentación*, en la que se observan las miserias, el abuso de poder y el destino de prostitución que aguardaba a muchas de estas jóvenes. María Belén Ramírez<sup>162</sup> señala un patrón compositivo recurrente en diversas obras del artista que consiste en la utilización de tres personajes: una joven como personaje principal acompañada por una figura femenina vestida de negro que oficiaría de madama y finalmente un personaje masculino que

<sup>161</sup> Esta figura podría estar inspirada en alguno de los luchadores pintados por Daumier en obras como *El Luchador* y *Artistas descansando (Forzudo y Pierrot tras bastidores)*, incluso en el personaje sentado del *Acróbata de la bola* de Picasso.

<sup>162</sup> Ramírez, María Belén, *Primera comunión*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, disponible en: <https://www.museofranklinrawson.org/obras/primera-comunion/>

cumple el rol de cliente. Con alguna pequeña variación, encontramos el mismo patrón en esta escena de circo.



Valentín Thibón de Libián, *Miss Tipcomb*, catálogo del XIV SNBA, 1924.

Starobinsky intuye dos “finales de carrera” para la figura del payaso trágico del siglo XIX.<sup>163</sup> Por un lado, aquel que se produce en la cumbre del triunfo vano, comparable a la caída de Ícaro, a quién el éxtasis de su vuelo le hizo olvidar la fragilidad de sus alas. Por el otro, la lenta agonía del viejo artista cansado que ya no despierta el interés de su público. *Ocaso*, la última obra enviada por Thibón de Libián al Salón Nacional en 1930, poco antes de su muerte, refleja el triste destino de un viejo payaso que se maquilla una vez más para salir a escena. El personaje mira fijamente al espectador que lo ha sorprendido detrás de la máscara y sus facciones muestran el agotamiento y el cansancio de la vida errabunda.

---

<sup>163</sup> Starobinsky, Jean, *op. cit.*, pp. 75-76.

Varios son los artistas que llegando los años treinta incursionaron en la pintura de temática circense, algunos sostuvieron un apego por las formas heredadas del siglo XIX y otros actualizaron esta iconografía bajo las formas del arte nuevo. Camilo Lorenzo y Vicente Indalecio Pereyra, entre otros, repararon particularmente en la marginalidad del trabajo en el circo. Camilo Lorenzo fue un pintor de La Boca, nacido en 1899 y egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1928. Fue profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Cerámica y en la Escuela de Adultos de Buenos Aires.

Sus temáticas abordaron el barrio y sus habitantes, aunque prefirió de manera especial el mundo del circo y sus artistas. Fue premiado en 1948 con el galardón “Laura Bárbara de Díaz” por su óleo *Composición*. Participó en reiteradas ocasiones de los Salones Nacionales hasta 1962. En sus telas, resulta frecuente observar a los artistas maquillándose para la función en algún rincón de la carpa improvisado para tal fin, entre medio de gente que viene y va, o esperando tras el decorado, listos para salir a escena. Sobre principios de los cuarenta, este tipo de obras derivó en una serie de escenas en las que se muestra de forma todavía más evidente el rol de trabajadores de los artistas circenses. En pinturas como *Rincon de carpas* o *Gente de circo*, ambas de Camilo Lorenzo, vemos a los personajes armar y desarmar carpas y carrozas, en una labor comparable a la de cualquier obrero. Esta nueva configuración podría responder a la situación social percibida en las periferias de las grandes ciudades, pobladas de nuevos trabajadores –muchos de ellos provenientes de las provincias del interior– empleados en la floreciente industria nacional.



Valentín Thibón de Libián, *Ocaso*,  
catálogo del XIV SNBA, 1924.



Camilo Lorenzo, *Rincón de carpas*, catálogo del XXVIII SNBA, 1938.

Revisitar estas obras con una mirada social puede hacernos revalorizar producciones y artistas que fueron excluidos de los relatos oficiales de la historia del arte. Entre los envíos de esta serie, hay uno que destaca de manera particular por la iconografía abordada. Se trata de *Accidente de circo*, de 1941. En ella se representa la tragedia vivida ante la caída de una ecuyere de su montura. Algunos hombres desalojan al público mientras que el dúo de payasos, junto a

otra amazona, intentan como pueden asistir a su compañera. Una atmosfera patética tiñe toda la escena: uno de los payasos oculta su rostro entre las manos, paralizado por la situación y el llanto. Es el único cuadro de este tipo presentado al Salón Nacional y su narración recuerda a *Circus*, pintado por el expresionista germano August Macke en 1913. La obra de Lorenzo revela la naturaleza trágica del espectáculo y su juego fatal al borde de la muerte. Esta danza macabra con la fatalidad puede ser entendida como una metáfora de la vida del artista, empujado a los márgenes de la sociedad y arriesgando en cada obra el éxito y el fracaso. No obstante, teniendo en cuenta el carácter único de la escena y el momento convulsionado de su realización ¿podría estar la obra referenciando una tragedia de otro tipo? Si el arte y la cultura podían ser pensados como un refugio frente a la barbarie que azolaba al mundo, quizá *Accidente de circo* muestre, de manera velada, un tipo de catástrofe tan grande para la cual ningún refugio sería suficiente. Entonces, si el clown en la pintura funciona como un doble del artista, las actitudes de los dos personajes principales ¿pudieran, tal vez, considerarse como dos actitudes del arte frente a la realidad? De un lado, el compromiso y la acción, del otro la ceguera y la introspección. En todo caso, el gesto del pobre payaso no denota indiferencia, sino una angustia profunda y paralizante.

Según Jean Clair, la figura de la amazona, sostenida en un frágil equilibrio, de pie sobre el lomo del corcel, puede ser homologada a la representación de *Tyche*, la diosa griega de la fortuna, cuya iconografía la muestra en equilibrio sobre una bola y remite al célebre grabado



de *La Melancolía* de Durero.<sup>164</sup> Casi siempre se la encuentra emparejada con una figura en reposo, por lo general un atleta. Según Clair, juntas revelan:

El conflicto entre disciplina y exuberancia, y asimismo entre razón y azar; la resolución de los contrarios mediante la búsqueda del momento propicio (...); la *concordia discors* entre el equilibrio clásico y la turbulencia romántica de la cual fue presa Goethe (...)<sup>165</sup>

En ocasiones, el recurso habitual de las parejas presentó variaciones que multiplicaron y superpusieron sus significados. En el caso del grabado de Gregorio Ituarte, *Ensayo* de 1950, el atleta fue reemplazado por un viejo payaso sentado a un costado de la pista. El clown parece perdido en la ensoñación y la formidable atleta en primer plano se presenta como un ser ideal, una musa inalcanzable e indiferente al pequeño y vetusto comediante. Brigitte Léal, analizando los dibujos y grabados tardíos de Picasso, encuentra en las parejas de amazonas y viejos payasos, los rastros de una iconografía relacionada a “la dialéctica del pintor y su modelo”.<sup>166</sup> Ituarte fue un grabador de origen vasco nacido en 1913 y radicado en Argentina a partir de 1928. Cursó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y se especializó en la técnica xilográfica. Participó en varias ediciones del Salón Nacional a partir de 1948. Con *Ensayo* obtuvo el Premio Único Para Extranjeros en su cuadragésima edición.



Camilo Lorenzo, *Accidente de circo*, catálogo del XXXI SNBA, 1941.

<sup>164</sup> Claire, Jean, “Acerca de *Parade*. Notas sobre la iconografía de Arlequín y los saltimbanquis”, en *Picasso y el circo*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>166</sup> Léal, Brigitte, “El Canto de los Muertos de los últimos grabados”, en *Picasso y el circo*, op. cit., pp. 67-71.

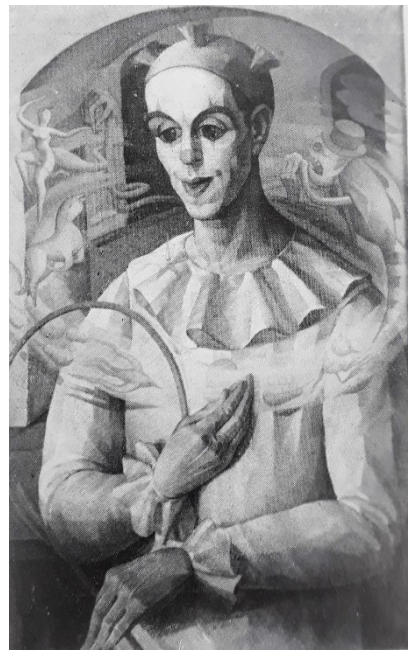




Gregorio Ituarte, *Ensayo*, catálogo del XL SNBA, 1950.

Otra versión de esta pareja se encuentra en el óleo *Pre-escencia*, presentado por Julio Suárez Marsal en 1940. Oriundo de la provincia de Buenos Aires, Suárez Marsal, se radicó en la provincia de Mendoza en 1937 donde ejerció la docencia. Fue director de la Escuela de Cerámica de la Universidad Nacional de Cuyo y también del Museo Provincial de Bellas Artes “Fernando Fader”. Se dedicó a la escultura, la ilustración y la pintura, tanto de caballete como mural, además de cultivar la investigación y crítica de arte. Su obra posee una potente carga geométrica de influencia cubista con la cual trabajó tanto la figura humana como el paisaje, en particular el de las cordilleras andinas, a las que represento desde una perspectiva monumentalista. *Pre-escencia* es una obra cargada de simbolismos que retrata a un payaso ensimismado en sus pensamientos. Etéreas figuras, animales y monstruos parecieran surgir de su mente y se desplazan a su alrededor, girando en un ciclo interminable. Entre ellas destaca una amazona en su caballo –cuyo modelo se asemeja al personaje femenino de *El circo* de Seurat– perseguida por un reptil con características antropomorfas que, ataviado con una galera, daría la impresión de tratarse de una alegoría de la burguesía o algún poder económico.

Otro de los artistas atravesados por la temática circense fue el dibujante y grabador autodidacta Juan Dell'Acqua. Nació en 1907, en Antofagasta, Chile, y participo del Salón Nacional desde 1934. Su figuración, al principio más realista, sobre finales de la década del treinta se torna sumamente expresionista dando como resultado una obra con una marca particular. Sobresalió también como realizador de afiches, llegando a diseñar algunos importantes durante el peronismo.<sup>167</sup> Entre los trabajos más importantes que realizó se destaca el mural de la sección argentina de la Exposición de Nueva York en 1939. En 1938 presentó al Salón Nacional la xilografía *El Cristo de la risa* retoma el tópico de la equiparación del papel del clown al de la figura de Cristo. Esta mirada hacia la figura del payaso –y por ende al artista– como un redentor sacrificado fue tomada por diversos pintores y literatos. Starobinsky expone:



Julio Suárez Marsal, *Pre-escencia*, catálogo del XXX SNBA, 1940.

La lucha del alma contra los tormentos de su encarnación encuentra su expresión última en el rostro de Cristo. El holocausto del payaso trágico –víctima inocente– ofrece una réplica apenas paródica de la Pasión. El *clown*, que es el *que recibe las tortas*, se convierte así en el doble emblemático del Cristo de los ultrajes.<sup>168</sup>

Y prosigue más adelante:

(...) los grandes autores dramáticos con frecuencia han hecho del *clown* o del bufón el agente de salvación, el genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía a un mundo que el maleficio había perturbado. (...) Aparentemente lo lían todo y siembran por todas partes la confusión; pero, al final, sus torpezas resultan ser providenciales, pues obedecen a una lógica mágica que desbaratan todas las previsiones razonables. Son los bienhechores de la vida y el amor amenazados.<sup>169</sup>

*Cristo de la risa*, expone en primer plano la figura de un payaso alado con la cabeza tumbada hacia un lado. Detrás, otro personaje con los brazos abiertos se funde con el primero dando la impresión de formar un solo ser, una especie de titiritero fundido con su marioneta. La imagen de un cristo alado es rara, pero podría estar basada en el Cristo Seráfico que suele

<sup>167</sup> Cfr. Manrupe, Raúl y Quintana, Raquel, *Afiches del Peronismo. 1945 – 1955*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2018.

<sup>168</sup> Starobinsky, Jean, *op. cit.*, p. 90.

<sup>169</sup> *Ibid.* p. 92.

acompañar la representación de San Francisco de Asís rememorando la ocasión en que el Santo recibió los estigmas, como ocurre en el conjunto escultórico presente en la Iglesia de la Orden Tercera de São Francisco da Penitência en Río de Janeiro.



Juan Dell'Acqua, *El Cristo de la risa*, catálogo del XXVIII SNBA, 1938.

Un año antes, Juan De'Il Acqua envió al Salón un aguafuerte que muestra como personaje central a un clown a punto de ingresar a escena. Con una factura completamente distinta a *El Cristo de la risa*, utilizando un tono cercano a los realismos del periodo, Dell'Acqua referencia al famoso Gilles de Wateau. De esta manera superpone la figura del clown con la de Pierrot, su pariente cercano, trasluciendo el universo compartido por el circo, la *Comedia de'Il Arte* y el carnaval. La composición se resuelve sobre un eje central ocupado por el personaje y reforzado por las líneas frenéticas del aguafuerte que dan textura y perspectiva al fondo. Sus manos son desproporcionadamente grandes, como en las monumentales representaciones de trabajadores. Pensativo y de mirada extraviada, marcado por el signo de Saturno, este payaso conecta sutilmente con uno de las iconografías más relevantes del arte de entreguerras: la de las figuras melancólicas.



Juan Dell'Acqua, *Debut*, catálogo del XXVII SNBA, 1937.

### **El carnaval y sus inversiones**

Se dice que el carnaval es la fiesta popular por excelencia, un título que tiene por demás de merecido ya que es una festividad que ha llegado a cada rincón del mundo. Se ha fundido con cada pueblo y cultura, adaptándose, transformándose y sobreviviendo, a pesar del hecho que sobre ella han caído siempre las mayores prohibiciones de los poderes de turno. Es que el carnaval guarda para sí un elemento subversivo: la suspensión de las jerarquías y órdenes cotidianos, el espasmo de los cuerpos liberados y la victoria colectiva sobre el miedo, aunque sea por un breve momento, provocó históricamente la sospecha, el cuidado y la ira de las autoridades civiles, militares y eclesiásticas. El ejemplo más cercano fue durante la última dictadura cívico-militar. Como señala Doudtchitzky,<sup>170</sup> el gobierno de facto no prohibió directamente el carnaval, sino que generó condiciones restrictivas que imposibilitaron el desarrollo de la fiesta y destruyeron muchas de sus tradiciones: prohibió las reuniones, eliminó los feriados e hizo que salir a la calle disfrazado se volviera una amenaza real a la

---

<sup>170</sup> Doudtchitzky, Samanta, *¿Vos de qué salís?: el carnaval en el barrio de La Boca*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Crisol, 2016, p. 73.



integridad de las personas. Este tipo de prohibiciones dejan en evidencia la potencialidad transformadora de la fiesta:

El clima se vuelve totalmente extranjero a este festejo y tal vez es ahí donde se ve con más claridad su verdadera dimensión política, su potencia transformadora disfrazada de fiesta inocente. Los festejos de carnaval no son acontecimientos políticos sólo porque canten en sus críticas canciones que interpelan al gobierno de turno o ridiculicen a alguno de sus dirigentes. Generan algo mucho más peligroso para los gobiernos: ambigüedades de sentido, posibilidades de transformación, redes de relaciones que atentan contra la idea de autoritarismo. El humor, tal vez el eje central de las agrupaciones de carnaval en La Boca, se vuelve particularmente peligroso por ser por definición algo incapturable. El humor trabaja sobre la ambigüedad del sentido y eso enloquece a los autoritarios.<sup>171</sup>

Si bien en revistas y medios gráficos, muchos artistas e ilustradores se valieron de la imagen del carnaval como sátira para hablar sin tapujos de la realidad y, por sobre todo, atacar a los diversos actores de la actualidad política,<sup>172</sup> esta vertiente propia de la cultura popular se mantuvo, por lo general, ausente de los elevados espacios del Salón Nacional.<sup>173</sup> Por el contrario, muchas de las obras se enfocaron en los aspectos pintorescos de la fiesta mostrando las carrozas, disfraces y juegos. El colorido festejo, el baile y la extravagancia de los trajes, sirvieron también como excusa para todo tipo de experimentaciones formales. La primer mención al carnaval popular la encontramos en 1917, en la obra *Noche de carnaval*, de Santiago Stagnaro, pintor boquense tempranamente fallecido. Stagnaro fue un artista comprometido con su tiempo. Ya a los 17 años fue nombrado secretario general de la Sociedad de Resistencia Obreros Caldereros y Anexos y tiempo después fue fundador y presidente de la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores, una de los primeros intentos de agrupación de carácter gremial que abogaba por la defensa de los derechos de los artistas. Esta organización, a pesar de su corta existencia, cumplió un rol como pionera de las futuras asociaciones de artistas en Argentina y fue la encargada de realizar el primer Salón de los Independientes en 1918.<sup>174</sup>

---

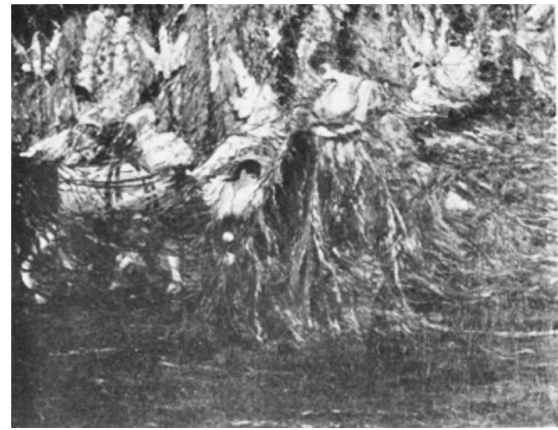
<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Sobre el trabajo de algunos artistas en la gráfica Rosarina y la utilización de las imágenes de circo y carnaval como sátira de la actualidad política consultar: Mouguelar, Lorena, “Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 6, primer semestre de 2015, pp. 119-132 y Veliscek, Elisabet, “Sátiras de actualidad e ilustraciones literarias. La revista *Monos y monadas*”, en *Actas del Congreso Internacional la constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*, La Plata, IHAAA/UNLP, 2019 (en edición).

<sup>173</sup> La construcción del modernismo como una forma de la alta cultura en oposición a la cultura popular y sus implicancias fue desarrollada por Andreas Huyssen en los ensayos que componen el libro *Después de la Gran División: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

<sup>174</sup> Muñoz, Miguel Ángel, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, p. 16.

La reproducción de *Noche de carnaval* en el catálogo no permite apreciar mucho de la obra, sin embargo pueden notarse fácilmente las pinceladas largas y filamentosas propias de la técnica divisionista que Stagnaro pudo aprender de las enseñanzas de Alfredo Lazzari. De origen italiano, Lazzari se dedicó tanto a la pintura autónoma como al arte aplicado y fue el gran maestro de la primera generación de pintores de La Boca. Dictó clases en la Academia “Pezzini-Stiattesi” de la Sociedad Unión de La Boca, a la que asistieron Benito



Santiago Stagnaro, *Noche de carnaval*, catálogo del VII SNBA, 1917.

Quinquela Martín, Fortunato Lacamera, Arturo Maresca, Juan de Dios Filiberto, entre otros. Los talleres de la Sociedad Unión permitieron la formación artística a vecinos, muchos de ellos trabajadores y sus hijos, sectores postergados en el acceso a los bienes culturales.<sup>175</sup> Las pinceladas de *Noche de carnaval* buscan frenéticas el movimiento, cambiando compulsivamente de orientación a través del cuadro y generando múltiples líneas de fuerza, de forma similar a lo que ocurre en *Pierrot tango*, obra de 1913 que integra la colección del Museo de La Boca. Estos recursos estéticos fueron utilizados también por los pintores futuristas en sus primeras obras buscando traducir pictóricamente el movimiento y la velocidad de la vida moderna. Al parecer, la preocupación por el movimiento también fue parte fundamental de la obra de Stagnaro. Según sostiene Yamila Valeiras:

(...) lo que verdaderamente parece haber obsesionado al artista es el movimiento de los cuerpos, no solamente el movimiento físico evidente sino sobre todo la agitación interior que se traduce en la apariencia exterior.<sup>176</sup>

Y refiriéndose en específico al óleo de 1913 (aunque podría trasladarse sin problemas a *Noche de carnaval*) agrega lo siguiente:

El tratamiento plástico de la obra no es menor: los tonos están colocados cuidadosamente mediante pinceladas yuxtapuestas que provocan gran vibración de la superficie y que dificultan la lectura de los límites de las figuras, que parecen

<sup>175</sup> Díaz Potenza, Sabrina y Fernández, Víctor, “Artistas boquenses en la colección del museo”, en Fernández, Víctor, *Museo Benito Quinquela Martín*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín, 2015, p. 162.

<sup>176</sup> Valeiras, Yamila, *Santiago Stagnaro: la leyenda del pequeño Leonardo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín, 2018, p. 9.

inflamadas por el fuego de la identidad. Da la impresión de que las mismas se mezclan en el fragor del baile, difuminando sus contornos y haciendo patente un movimiento que es ilusorio, provocado también por la pregnancia de las direcciones diagonales.<sup>177</sup>

Tan solo podemos especular con cuáles hubieran sido los desarrollos futuros de la obra de Santiago Stagnaro de haber participado en la efervescente escena de los años veinte y las discusiones en torno a la llegada del arte nuevo. Lamentablemente, su muerte por tuberculosis en 1918, dejó trunca la prometedora carrera de un artista con una producción desprejuiciada atento a las posibilidades expresivas de la materia.

Después de la obra de Stagnaro, habría que esperar casi quince años para que el carnaval de palcos, carrozas y serpentinas, vuelva triunfante a los Salones Nacionales de Bellas Artes. Algunas de estas obras muestran los cruces, préstamos, apropiaciones y transformaciones que permanentemente vinculan la cultura popular y la ilustrada. A principios de siglo XX era más que usual encontrar en los corsos, tanto en los barrios como en el centro de las ciudades, comparsas enteras de pierrots, arlequines y colombinas, íconos del carnaval emigrados del viejo continente, popularizados por artistas y literatos. Tal como atestiguan las fotografías que acompañaban las sucesivas ediciones de febrero y marzo de la revista *Caras y Caretas*, los disfraces de joviales payasos, intrépidas Amazonas y exóticos faquires fueron, también, los preferidos de niñas y niños. La música popular, a través de tangos como *Siga el corso* – con letra de Francisco García Jiménez e immortalizada por la voz de Carlos Gardel en 1926– o *Pobre Colombina* –también grabada por Gardel en 1927– disponían de la fiesta, las serpentinas y el juego de máscaras como el escenario del drama entre un desengañado Pierrot y su amada Colombina, la que, por lo general, se dejaba seducir por las astucias de Arlequín. La obra de 1931, *Paganismo* de Jorge Beristayn, representa, en medio del carnaval, el desarrollo de esta farsa. Pierrot, como figura central, adoptando la clásica postura del *Gilles*, divide la escena. Casi como marcando dos temporalidades, Arlequín, de un lado, corteja insistentemente a Colombina en el clímax de la fiesta, rodeados de un séquito de enmascarados, mientras que, del otro, podemos observar la bacanal que se aleja y se pierde en el fondo del cuadro, dejando tras de sí tan sólo el eco de su paso.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 39.



Jorge Beristayn, *Paganismo*, catálogo del XXI SNBA, 1931.

Beristayn comenzó su carrera como pintor autodidacta, estimulado por algunas amistades como Alberto Rossi y Cesáreo Bernaldo de Quirós. Durante su estadía en Europa, tuvo un paso por la Biblioteca Ambrosiana de Milán, estudió la obra de Miguel Ángel en Roma y la de Frans Hals en Holanda. Realizó envíos al Salón Nacional desde 1919, recibiendo un premio estímulo en 1927 y el tercer premio en 1928. En 1929 y 1930 participó en la exposición internacional de París, donde obtuvo los premios adquisición y la medalla de oro. En 1931 fue nombrado director nacional de Bellas Artes. Ese mismo año fue designado como interventor y presidente del teatro Colón así como también presidente del Instituto Cultural Argentino Sueco.

Los personajes y agrupaciones que habitaron las noches del carnaval porteño fueron numerosas y diversas. A lo largo del tiempo han desfilado comparsas, agrupaciones humorístico-musicales y murgas, entre otras. Estas últimas, como señala Doudtchitzky,<sup>178</sup> fueron las encargadas de recoger parte de las tradiciones africanas ausentes del carnaval porteño desde fines del siglo XIX:

Algunos autores sostienen que los ritmos característicos de murga porteña tienen una simbolización que remite a la esclavitud (con el ritmo de rumba, que se baila mayormente agazapado), liberación con los tres saltos (representado en tres patadas) y libertad (ritmo de matanza de baile más “saltado” y con mayor movimiento de brazos). También que el “temblequeo” de los murgueros tiene que ver con el movimiento de los africanos.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Doudtchitzky, Samanta, *op. cit.*, p. 31.

<sup>179</sup> *Ibid.*



La murga baila y canta por las calles de las barriadas, retomando las tradiciones políticas del carnaval, alzando la voz como comentaristas críticos de la realidad. La murga parodia al poder vistiendo galera y levita, a la vez que aprovecha los intersticios que abren el humor y las libertades de la fiesta para cantar las verdades que están en la boca del pueblo. Cada murga tiene su propia identidad presente en símbolos, colores y adornos y los murgueros cosen a sus trajes diversos apliques bordados. Algunos de estos afirman su pertenencia al grupo y otros se relacionan a su historia personal. Rafael Bertugno retrata en *Murga del barrio* a una de estas agrupaciones. La murga toca en ronda



Rafael Bertugno, *Murga del barrio*,  
catálogo del XXXI SNBA, 1941.

sus instrumentos de viento y percusión para los vecinos que se han acercado a festejar. El bastonero dirige al conjunto y entona unos versos dándonos la espalda. En su levita distinguimos un bordado rectangular en el que posiblemente se pueda leer el nombre de la murga. Bertugno fue un pintor y aguafuertista oriundo de Montescaglioso, en la región sur de Italia y egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1920. A pesar de ser mayormente reconocido por sus paisajes, los motivos del barrio estuvieron también presentes entre sus obras.

El carnaval popular en los barrios fue trabajado por numerosos artistas, muchos de los cuales poseemos pocos datos biográficos, dejados de lado por el relato canónico. Esta indiferencia de la construcción histórica oficial se vuelve especialmente pronunciada cuando se trata de artistas mujeres, algunas de las cuales conocemos solamente por el nombre y una reproducción de mala calidad. La grabadora María Luisa García Iglesias presentó en 1937 *Carnaval*, un aguafuerte en el que podemos observar algunas costumbres de la vieja celebración: el desfile en coches o carrozas, los palcos armados frente a las puertas de la casa, los juegos con serpentinas, flores y papeles de colores y una gran variedad de personajes típicos de la fiesta. Entre líneas onduladas aparecen una aldeana, una marquesa, Pierrot, Colombina, un doctor y hasta un hombre disfrazado de chino. La composición organiza las figuras en grupos bien definidos, mayormente de a tres, dispuestos en una organización triangular que aprovecha las líneas de fuga. Se trata de un escenario idílico que asocia el carnaval con el juego y, en consecuencia con la infancia. García Iglesias participó no sólo del

Salón Nacional de Buenos Aires, sino también en el Salón de Otoño de Rosario en reiteradas oportunidades. Sin embargo, como otras tantas artistas mujeres, no poseemos muchos más datos que nos permitan reconstruir un poco de su biografía.



Marpia Luisa García Iglesias,  
*Carnaval*, catálogo del XXVII SNBA,  
1937.

Los retratos de niños disfrazados fueron otra de las formas en que se representó a la fiesta del carnaval. Dentro del conjunto podemos nombrar a la obra *Hermanos disfrazados* que Leonor Terry envía al Salón de 1940. La hermana mayor, disfrazada con un traje que podría ser de española, sostiene en su falda a su hermano, apenas un bebé, caracterizado como payaso o pierrot. Como en otros cuadros de la autora, se percibe una atmósfera de extrañeza, inmovilidad en la escena y una desconexión entre los dos personajes apenas quebrada por el gesto del niño que busca el contacto con su mano. La joven voltea de costado y pierde su mirada en algún punto lejano, otorgándonos el perfil de su

Otra de las desconocidas pintoras del carnaval popular fue Elsa de la Plaza, que en 1943 expuso *Mascarada infantil*. Un óleo en el cual presenta un pequeño aquelarre infantil, presidido por una bruja, con sombrero de copa y escoba. A su alrededor bailan en ronda diablos y señoras con paraguas, marineros, payasos y hasta un pequeño perrito – seguramente la mascota de alguno de los niños– se une a la fiesta. Esta manera de disponer a los personajes en un círculo se repite en diversos autores –como en Rafael Bertugno o Hemilce Saforcada– y se relaciona usualmente con escenas de danza o juego. De la Plaza recurre a una figuración que parece combinar, como muchos contemporáneos, elementos y convenciones procedentes de naturalismo académico con un cierto grado de síntesis y geometrización que acompaña el tono infantil de lo representado.



Elsa de La Plaza, *Mascarada infantil*,  
catálogo del XXXIII SNBA, 1943.

rostro y una vista a sus aros y adornos florales. Algunas de estas obras de niños recuerdan a aquellas que, por ejemplo Renoir, Cézanne o Picasso dedicaron a sus hijos pintados como arlequines y pierrots. Según da a entender Dupuis-Labbé, pensando al saltimbanqui como un retrato velado del artista, estas obras podrían relacionarse con el deseo de los padres de que sus hijos continúen la tradición artística de la familia.<sup>180</sup> Tal vez algunas de las obras de niños disfrazados en los Salones puedan interpretarse como un augurio proyectado sobre el destino de las criaturas. Esta idea se refuerza si atendemos, por ejemplo al título de la obra que Víctor Roverano expone en el Salón de 1947: *Vocación*.



Leonor Terry, *Hermanos disfrazados*, catálogo del XXX SNBA, 1940.

Desde mediados de la década del cuarenta, algunos artistas como Emilio Carpanelli o Juana Lumerman, entre otros, utilizaron el baile y el colorido del carnaval como incentivo para ensayar diversas propuestas formales. Esta última, motivada por sus viajes a través de los vecinos países de Sudamérica —en especial Brasil— trabajó una serie de obras sumamente dinámicas inspiradas en el carnaval, la fiesta y el candombe. Exhibió dos de ellas en el Salón Nacional, primero en 1946 y luego en 1950. En éstas los cuerpos se multiplican y entrelazan en la danza, llenando de ritmo y movimiento la superficie pictórica. Sin abandonar del todo representación, ésta queda reducida a una serie de pinceladas curvas y diagonales que en su repetición, activan el espacio y tornan

vibrante la escena. Lumerman se graduó en 1935 de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, habiendo estudiado bajo la tutela de profesores como Aquiles Badi, Emilio Centurión y Carlos Ripamonte. Al año siguiente obtuvo el primer premio en el VI Salón Femenino de Bellas Artes y en 1941 fue invitada a exponer al Museo de Arte de Los Ángeles junto a otros artistas como Antonio Berni, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Emilio Petorutti y Lino Enea Spilimbergo.

<sup>180</sup> Dupuis-Labbé, Dominique, *op. cit.*, p. 20.

Así como los viajes que realizaron los artistas al interior del continente americano, en especial por los pueblos de la región andina, se tradujeron en un número importante de obras sobre celebraciones y rituales, los intercambios con el Viejo Continente despertaron también el interés por la representación de la fiesta y el carnaval. Algunas de estas obras enviadas a los Salones dan cuenta, por un lado, de los itinerarios de los artistas argentinos que realizaron su viaje de formación por los países europeos y, por el otro, de aquellos emigrados que por diversas razones terminaron asentándose en nuestro país y participaron activamente del escenario cultural local.



Juana Lumerman, *Carnaval en Río*, catálogo del XXXIV SNBA, 1946.

José Benito de Bikandi fue uno de esos emigrados que continuó trabajando sobre las costumbres de su tierra natal, el País Vasco, aun cuando ya hacía tiempo se encontraba radicado en Argentina. En 1940 presentó al Salón Nacional su obra *Carnaval*, en la que podemos ver a una interminable turba disfrazada bajando desde la ciudad, cruzando un puente hasta desfilar frente al espectador. La enorme y delirante bacanal se compone de una diversidad de personajes, entre los que encontramos zanqueros, cabezudos y animales de todo tipo. Una pincelada suelta y convulsa otorga al cuadro un tono potente y expresivo acorde a la locura de la fiesta. Las referencias a la pintura de James Ensor son innegables, en particular a *La entrada de Cristo en Bruselas*, aunque posiblemente haya también algo de influencia del maestro español José Gutiérrez Solana.



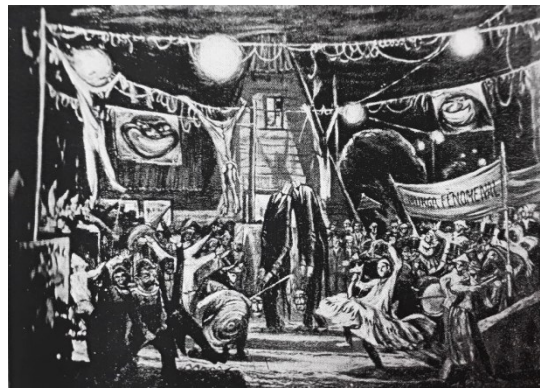
José Benito de Bikandi, *Carnaval*, catálogo del XXX SNBA, 1940.

Néstor de Basterrechea (Besterrechea en algunas entradas del catálogo) perteneció a una de las tantas familias exiliadas que tras largos periplos terminaron asentándose en nuestro país durante la Guerra Civil Española. Basterrechea se inició trabajando en Buenos Aires en el ámbito del diseño publicitario, se dedicó a la pintura y, tras retornar a su país en 1952 formó parte de los movimientos renovadores del arte de la posguerra en España. Allí comenzó a incursionar en la escultura y fue fundador de dos colectivos de relevantes en el campo

artístico: el *Equipo 57* y grupo *Gaur*. Previamente a sus desarrollos en la abstracción, realizó en Argentina algunas obras de potente carácter dramático influenciadas seguramente por los desarrollos de los diversos muralismos americanos, como es el caso de su serie *Vía Crucis*. Basterrechea participó en por lo menos dos ocasiones del espacio del Salón Nacional: en 1946 con el retrato de una pareja en la tela *Ancianos de asilo* y en 1949 con *Carnaval en Río Negro*, que le valió llevarse el Premio Único a Extranjeros de ese mismo año. La pintura, más cercana a los realismos, muestra una escena jovial de celebración en una plaza que, por el tipo de arquitectura que ocupa el fondo, podría tratarse del Centro Cívico de la ciudad de Bariloche, proyecto del arquitecto Ernesto de Estrada e inaugurado en marzo de 1940. Sin embargo, a pesar de que la acción parece desarrollarse en un escenario local, el tipo de disfraces y personajes son bastante cercanos a los que se encuentran en la obra de Bikandi exhibiendo una conexión con los festejos del carnaval en España.



Si hablamos de las figuras del circo y el carnaval no podríamos dejar de mencionar a Enrique de Larrañaga, uno de los principales artistas que más trabajado dentro del tema. La obra de Larrañaga, como la de pocos, ha guardado en múltiples instancias una honda cercanía con el mundo popular. Hijo de padres Vascos, comenzó sus estudios en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación en la cual recibió clases de Cesáreo Bernaldo de Quirós y Fernando Fader. La influencia de estos maestros fue palpable en sus primeras obras dedicadas a la representación del paisaje nacional. A fines de 1924 emprendió un viaje por Europa, en el que recorrió lugares de Italia, Francia, Bélgica e Inglaterra, estableciéndose finalmente en España. Allí estableció relación con otros artistas como Cecilio Guzmán de Rojas, Antonio Berni, Emiliano Barral, Gregorio Arranz y José Gutiérrez Solana, con quien frecuentó la tertulia del café Pombo. Según Roberto Amigo:



Néstor de Basterrechea, *Carnaval en Río Negro*, catálogo del XXXIX SNBA, 1949.

Su caso es distinto al de los artistas de su generación que se instalaron con la aspiración de emular el arte actual europeo (más accesible en los años veinte por el retorno a la armonía y la claridad compositiva), por el contrario Larrañaga continuó con lo que venía pintando antes de iniciar su viaje, lo que el crítico José Francés denominó “ruralía remota”, y cuando recibe el impacto de lo moderno es desde la obra de José Gutiérrez Solana, distante del equilibrio clasicista del retorno al orden.<sup>181</sup>

La influencia del maestro madrileño fue decisiva para los nuevos rumbos que desarrolló su pintura a partir de los años treinta “manteniéndose en el registro de lo popular, a veces desde lo grotesco”.<sup>182</sup> Al retornar a la Argentina en 1931, Larrañaga participa activamente del Salón Nacional, produciendo obras de gran importancia y obteniendo todos los galardones a lo largo de la década: en 1931 recibe el Segundo Premio Municipal por *El mudo*; en 1932 el premio Jockey Club por *Carnaval*; en 1934 gana el primer premio con *Mr. Teddy* (hoy desaparecida), en 1935 obtiene el Primer Premio Municipal por *Arrieros* y en 1936 gana el Gran Premio Adquisición con *Entre telones*. *Carnaval* muestra el notable influjo de Solana en los primeros años del pintor en la Argentina. En ese óleo reelabora, cómo lo hizo también

<sup>181</sup> Amigo, Roberto, “Enrique de Larrañaga”, en Amigo, Roberto, *Larrañaga*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 33.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 35.

el español, el tema del *Entierro de la sardina* heredado de Goya. Se trata de un velorio de carnaval, en el que una comitiva da sepultura al difunto/muñeco yacente entre música y baile, una fiesta presidida por la misma parca. Paulatinamente en la obra de Larrañaga el carnaval español fue dando paso al carnaval popular de los barrios porteños, presente en la serie de litografías que componen la carpeta *Carnaval* de la colección *Láminas de Buenos Aires*, en 1947.



Enrique de Larrañaga, *Carnaval*, catálogo del XXII SNBA, 1932.

### **El devenir de las máscaras**

Desde mediados de la década del veinte ingresaron al Salón Nacional algunas obras que mediante diversas torsiones formales fueron abriendo el camino para la incorporación de la novedad estética al interior de la institución. Spilimbergo, Forner, Berni, Lacámara, Scotti, Travascio, Gigli y Giordano La Rosa, son algunos de los nombres que mediante una figuración de nuevo cuño, mayormente apoyada en las Vueltas al Orden, contribuyeron a la renovación del campo artístico. Como afirma Diana Wechsler, estos artistas:

Ensayan una representación más abstracta mientras abandonan los detalles anecdóticos y tratan a las formas como planos y volúmenes en el espacio transgrediendo sutilmente la norma establecida. Los motivos elegidos para estos

ejercicios plásticos son las naturalezas muertas, los desnudos y las figuras, temas que aparecen de manera creciente a partir del Salón de 1928.<sup>183</sup>

Algunas de estas figuras y naturalezas muertas se caracterizaron a su vez por incorporar máscaras y antifaces relacionadas con el repertorio de la *comedia de ll arte*, el teatro y el carnaval. Estas incorporaciones se relacionaron, como apuntó Batchelor,<sup>184</sup> con el dilema de la cultura y el rol del artista en la sociedad

La primera obra de este tipo que aparece en los catálogos es *Naturaleza Muerta* de Aquiles Badi, merecedora del segundo premio en el Salón de 1927. Badi, uno de los referentes de la renovación estética en este periodo –integrante del Grupo de París junto a Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni, entre otros– cultivó una figuración moderna y constructiva desarrollada en los talleres de Henri Le Fauconnier y Charles Guerin. Integrados dentro de la llamada Escuela de París, estos artistas “se afanarán de recuperar una tradición añorada reconstruida ahora sobre los valores clásicos y estables de orden, claridad y armonía. Así, diseñan una vía más apta para la recuperación de un mundo devastado por la violencia de la guerra”.<sup>185</sup> En aquel momento, las enseñanzas irradiadas, principalmente, desde los talleres de André Lothe y Othon Friesz se convirtieron en un norte a seguir para muchos de aquellos recién llegados a la capital francesa. El pensamiento estético de Lothe consistía en “el deseo de sintetizar el arte clásico, en términos de armonía, orden y equilibrio, y la incorporación de un lenguaje moderno acorde con los nuevos tiempos”.<sup>186</sup> Junto a *Naturaleza Muerta*, Badi presentó en aquel Salón otra tela protagonizada por una figura circense, *El Saltimbanqui* –conocida, tiempo después como *El acróbata azul*– que da cuenta de una figuración sólida y estructurada mediante valores clásicos.



Aquiles Badi, *Naturaleza muerta*, catálogo del XVII SNBA, 1927.

<sup>183</sup> Wechsler, Diana, *op. cit.*, p. 287.

<sup>184</sup> Batchelor, David, *op. cit.*

<sup>185</sup> Balbino, María Elena, *El Grupo de París. Arte y viajes en los años '20*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 2015, pp. 7-8.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 11.



La pintora María Isabel Roca recurrió también a la utilización de máscaras en *Naturaleza Muerta*, óleo con el cual hizo su debut en los Salones Nacionales a partir de 1936. Esta artista, nacida en Córdoba y egresada ese mismo año de la Academia Nacional, es quizás más conocida por ser la esposa de Enrique de Larrañaga. Éste demuestra la admiración que profesaba por el trabajo de su compañera en una serie de retratos realizados alrededor de 1937 en los cuales la destaca claramente en su rol como artista. Las máscaras –así como el circo y el carnaval– fueron un motivo frecuente en la obra de Larrañaga y se las puede ver habitando el taller del pintor en diversas fotografías de la época, por lo cual no es de extrañar que aparezcan, también, en la obra de Isabel. Lamentablemente, como es el caso de otras tantas mujeres artistas, abandonó tiempo después la pintura dejando trunca una obra de calidad excepcional.



María Isabel Roca, *Naturaleza muerta*, catálogo del XXVI SNBA, 1936.

Mario Giordano La Rosa es otro pintor cuya obra fue poco difundida y estudiada. Participante asiduo del Salón desde 1923, presentó en 1930 la tela titulada *Composición*. En ella, junto a la figura de una niña cruzada de brazos, dispuso una serie de objetos sobre una mesa: una tela con patrones romboidales, una escuadra de madera, una máscara de Arlequín y un sombrero de papel plegado. Un periódico, que no alcanzamos a leer claramente en la reproducción, podría ubicar temporalmente la escena en las vísperas del carnaval, por lo cual estaríamos observando los preparativos de la fiesta y la confección del disfraz que, seguramente, vestirá la pequeña.



Mario Giordano La Rosa, *Composición*, catálogo del XX SNBA, 1930.

*Naturaleza muerta aérea* de Luis Gerónimo Martignoni apela a otro tipo de influencias que sobrevolaron el panorama artístico de los años treinta. La utilización de cuerpos geométricos dispuestos en la escena remite inmediatamente a la pintura metafísica italiana. Estos elementos a la par de maniquíes y partes de estatuas resultaron familiares en las inquietantes composiciones de Giorgio De Chirico y Carlo Carrá, así como en la obra de diversos artistas de nuestro país, como es el caso de *Geometría* de Emilio Centurión. En cuanto a *Naturaleza muerta aérea*, de 1939, los guantes insuflados de vida y los antifaces, cual fragmentos del cuerpo humano, generan una sensación de ambigüedad y extrañeza entre lo vivo y el objeto inanimado, condensando en una escena que se sostiene en el límite de “lo imposible” y “lo improbable”.



Luis Geronimo Martignoni, *Naturaleza muerta aérea*, catálogo del XXVI SNBA, 1939.

Ya en los Salones de los años cuarenta, el pintor Luis Gowland Moreno participa con dos obras – *Tormento* en 1942 y *La confesión* en 1944– que poseen un carácter fuertemente dramático. Gowland Moreno dispone en estas naturalezas muertas diversas máscaras y piezas de maniquíes junto a calaveras, tanto humanas como de animales. En *La confesión*, el macabro cráneo de un equino pareciera escuchar sonriendo el murmullo de una máscara. Sobre el fondo, la cabeza de un maniquí mira de frente al público mientras que bajo el conjunto se dejan ver unas cadenas. Según Guillermo Fantoni, esta serie realizada durante el desarrollo de la

Segunda Guerra mundial emula al género de las *vanitas* remitiendo a “la finitud de la existencia en un año particularmente trágico por las alternativas del conflicto bélico”.<sup>187</sup>

Gowland Moreno fue un artista argentino nacido en Portugal de formación autodidacta. Realizo un viaje a Europa entre 1927 y 1928 visitando los principales centros artísticos. En un inicio se dedicó a realizar una pintura urbana retratando casas, calles y plazas de Buenos Aires, aunque posteriormente se inclinó por las distintas formas de la abstracción, desde la geometría libre a las resoluciones informales.

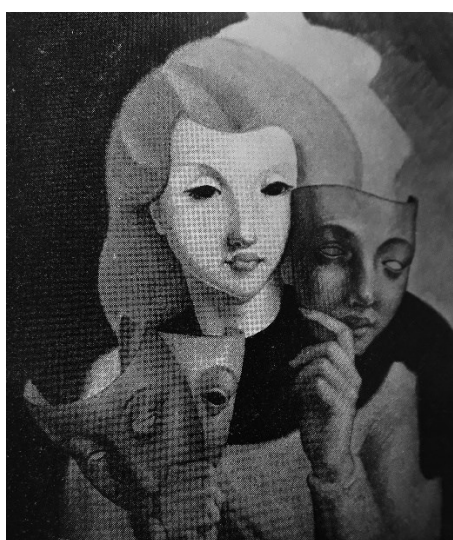
A principios de los cuarenta, aparece también la obra de una artista enigmática. Josette Gonzales Moreno participa tan solo en tres ocasiones del Salón nacional, de 1940 a 1942 y desaparece de las páginas de la historia del arte. Son pocos los datos reunidos que la ubican como hija del pintor Antonio González Moreno y de Madeleine Marie Suzanne, nacida en Francia en 1919 y fallecida en Buenos Aires en 1996. Probablemente haya llegado a la Argentina junto a su familia en 1934. Su padre estudió en la Academia Julián en 1913 y en la Escuela de Bellas Artes de París de 1915 a 1923, por lo que puede suponerse que ya desde el hogar



Luis Gowland Moreno, *La confesión*, catálogo del XXXIV SNBA, 1944.

<sup>187</sup> Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, op. cit., p. 20.

Josette contó con sólidas herramientas y conocimiento suficiente de los desarrollos artísticos en Europa. Las pocas obras que conocemos vuelven sobre motivos e iconografías clásicas de la historia del arte, como es el caso de *Pomona* de 1941. *Máscaras* es la última obra que Josette Gonzáles Moreno presenta al Salón Nacional. Resuelta en un estilo clasicista, vemos en ella un retrato casi frontal de una mujer sosteniendo tres máscaras. Nuevamente notamos la imagen envuelta en una atmósfera de extrañeza en la que los objetos inanimados se confunden con los seres vivos, ya que el rostro de la joven resulta indistinguible de las máscaras que posee.



Josette Gonzáles Moreno, *Máscaras*, catálogo del XXXII SNBA, 1942.

La pose de la mujer sosteniendo máscaras aparece también en *Unmasked*, fotografía que pertenece a una serie de autoretratos tomados por Leonor Fini alrededor de 1960 y que daría indicios de una iconografía en común. En realidad, podría tratarse de una referencia a los retratos de mujeres con máscaras procedentes del rococó como por ejemplo *Retrato de una mujer con máscara* de Rosalba Carriera, *The fair nun unmasked* de Henry Moreland o incluso anteriores como *Mujer sosteniendo una máscara/alegoría del engaño* de Lorenzo Lippi. Lo cierto es que la cuestión de la máscara atravesó a muchas artistas mujeres ligadas al surrealismo.

Podemos nombrar, además de Leonor Fini, a Maruja Mallo, Remedios Varo, Leonor Carrington, Alice Rahon y Bridget Tichenor, entre otras. Según sostiene Tere Arcq:

La estrategia surrealista del disfraz y la mascarada empleada en ocasiones en relación al ámbito de lo sagrado funciona también como un cuestionamiento en torno a la identidad y los roles de género. (...) Varo, Carrington y Horna empleaban el disfraz como en un juego surrealista de intercambio de identidades. Diseñaban máscaras para sus fiestas de disfraces, para sus obras de teatro y luego las incorporaban en sus obras. En *Mujer saliendo del psicoanalista*, Varo representa a una mujer con su mismo rostro, que en un acto rebelde, subversivo, se quita la máscara al momento de salir de la consulta mientras se dispone a echar a un poso la cabeza del padre.<sup>188</sup>

<sup>188</sup> Arcq, Tere, “En el país de la belleza convulsiva”, en Ades, Dawn, y otros, *In wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, New York, Prestel Pub., 2012, pp. 82-83.

Las obras de Josette Gonzáles Moreno fueron realizadas cuando la artista era muy joven, tenía alrededor de veinte años. Sería interesante poder descubrir si continuó con su producción y, de ser así, bajo que formas evolucionó con el tiempo.

El final de la fiesta es el tema de la figura enmascarada que protagoniza *Payaso*, óleo que Elba Villafañe envió al Salón de 1936. Esta artista, de sostenida presencia en los salones y varias veces premiada, fue otra de las tantas mujeres injustamente dejadas de lado por el relato oficial de la historia del arte. Alumna de Alfredo Guido en la Escuela Superior de Bellas Artes y luego profesora de la Escuela de Bellas Artes de la Nación, Elba se destacó como pintora y grabadora retratando, en numerosas ocasiones, los paisajes y las costumbres del noroeste argentino, lugar de procedencia de su familia. La figura central de *Payaso* resulta una interesante reelaboración de la iconografía de la melancolía y guarda similitudes y correspondencias con *La alumna* de Mario Sironi.<sup>189</sup> El clown, ensimismado en sus pensamientos, abandona sobre la mesa corneta y matraca –sus “herramientas de trabajo” ya ociosas– y se sumerge en la bebida. Tanto el vestuario como el fondo dividen en dos la escena, alternando los tonos oscuros y claros que refuerzan la dualidad y ambigüedad en la que se mueve el personaje, cuyos rasgos se debaten no sólo entre lo vivo y lo inerte, sino también entre lo femenino y masculino. El universo del carnaval se rige bajo la lógica de las inversiones: es el mundo al revés. Cambia lo alto por lo bajo, invierte la figura del loco, transformándolo en sabio. El artista, nuevamente, es sorprendido en el lugar del payaso y sus instrumentos festivos se comportan como pobres remedos del compás y la escuadra, herramientas que permiten, tanto al artista como al arquitecto,<sup>190</sup> aprehender la realidad y hacerla medible:

La perspectiva en el Renacimiento había sido instrumento de racionalización de la realidad. Había encarnado la esperanza de que el hombre pudiera ejercer su control sobre lo visible, que pudiera, gracias a las matemáticas, hacerse amo y poseedor de la naturaleza.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Obras de este tipo pudieron verse en Buenos Aires en la muestra del *Novecento Italiano* que fue exhibida en las salas de la Asociación Amigos del Arte en 1930 y tuvieron una amplia circulación a través del libro-catálogo de la misma.

<sup>190</sup> “Las empresas del genio geómetra, la ciencia de la perspectiva por ejemplo, en tanto que supone en la pintura la puesta en orden de las propiedades del espacio, o también el arte de construir, la arquitectura, en tanto que se basa en la medida, el peso y la tensión de los materiales, son empresas que se sitúan bajo el signo de la melancolía”. Clair, Jean, *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 80.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 90.



La imagen melancólica “describe el estado inconsolable del espíritu confrontado con el problema de la imposición de un orden inmediatamente inteligible al caos natural de las cosas”.<sup>192</sup> De esta manera, el artista encuentra refugio en su pantomima, en la magia de la pista, y en la entrega a la fiesta, sin embargo, está condenado a ser el único consciente de la farsa, a presentir lo que hay más allá de las luces y el decorado. Preso de la impotencia y la incertidumbre, cuando el final de la fiesta se acerca, el espíritu creativo se refugia en la bebida. Pero ¿qué es lo que acecha más allá de la risa y el jolgorio? ¿Qué destino vislumbra el clarividente?



Elba Villafañe, *Payaso*, catálogo del XXVI SNBA, 1936.

El mismo año en que se presenta esta obra, daba comienzo en España uno de los capítulos más oscuros de la historia. La Guerra Civil Española iba a convertirse en la antesala directa de los horrores que sacudirían a Europa y al mundo entero los años siguientes. Identificados con la figura del artista, estos clowns podrían estar hablándonos del rol de los creadores en los tiempos por venir, en el que el arte sería la bandera de la lucidez en un mundo que se ha vuelto loco.

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 82.

## CONCLUSIÓN

El objetivo de este trabajo consistía en trazar un mapa sobre un territorio inexplorado como lo era el de la representación de fiestas en el Salón Nacional. Para cumplir con ese objetivo fue necesaria una cuidadosa labor de recopilación a través de las páginas los catálogos de las más de cien ediciones del Salón hasta la fecha. Durante la investigación pude relevar alrededor de novecientas obras de diversos artistas, muchos de los cuales apenas aparecen mencionados (si es que aparecen) en las páginas de la historia oficial del arte moderno en nuestro país. Sobre ese conjunto y para acotar el tema a los límites propuestos por una tesina de grado, tuve que realizar una selección que me permitiera ensamblar un relato coherente. Se podría objetar (y es cierto) que faltan nombres y obras trascendentes, como la serie de arlequines y músicos que Petorutti presentó en los años 1934, 1937 y 1938. Sin desconocer la importancia de obras semejantes, preferí utilizar un criterio que diera prioridad, en la medida de lo posible, a sectores poco iluminados y proporcionar un pequeño andamiaje teórico con el cual integrar autores hasta el momento relegados. Sí, es verdad, no aparecen los arlequines de Petorutti, (como tampoco aparecen el *Camerín de circo* de Ernesto M. Scotti o los *acróbatas* de Luis Gurevich) pero hay un lugar importante en mi tesina para las obras de Josette González Moreno, Elba Villafañe y Lydia Rotondaro. Muchos han quedado por fuera de este trabajo lo que supone la posibilidad de explorarlos en un futuro. A fin de cuentas, un mapa indica direcciones y augura nuevos caminos por recorrer.

Entre los temas que escapan a los límites de esta tesina se encuentra la necesidad de establecer una comparación entre lo que ocurre en el Salón Nacional de Buenos Aires y lo que acontece, por ejemplo en otros certámenes del país, como puede ser el Salón de Otoño de la ciudad de Rosario. Una revisión rápida de los catálogos me ha permitido observar que las imágenes sobre fiestas aparecen con asiduidad más tempranamente que en Buenos Aires. También sería interesante indagar en todos aquellos artistas que no participaron de las instancias del Salón Nacional y que trabajaron la fiesta a través de la ilustración de libros, diarios y revistas. Inclusive se podría pensar a la fiesta por fuera de la representación e indagar sobre la vida social en torno al campo artístico o en las diversas actividades performáticas de carácter festivo llevadas a cabo por los grupos de vanguardia.

Al finalizar el periodo estudiado, entrando ya en la década del sesenta, las representaciones de fiestas populares mermaron considerablemente hasta prácticamente desaparecer. Por un lado, el escenario de posguerra introdujo nuevos horizontes estéticos que propusieron un

alejamiento de la figuración tomando como modelo la escuela abstracta estadounidense y los diversos informalismos. Estas tendencias tuvieron su inserción en el ámbito del Salón de la mano de la gestión de Jorge Romero Brest como director del Museo de Bellas Artes en 1955. Por otro lado, la creación de nuevas instituciones artísticas como el Museo de Arte Moderno, el Instituto Di Tella y las Bienales de Arte de Córdoba desplazaron la centralidad en cuanto a la legitimación que hasta el momento había tenido el Salón Nacional de Bellas Artes. No obstante, sería válido pensar como la fiesta siguió vinculada y activa como parte de la producción artística de los jóvenes de la generación del *Flower power*, el Che Guevara y los viajes a la luna.



## BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001.
- Amigo, Roberto y Petrina, Alberto, *La hora americana 1910-1950*, MNBA, Buenos Aires, 2014.
- Amigo, Roberto, *Larrañaga*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Arcq, Tere, “En el país de la belleza convulsiva”, en Ades, Dawn, y otros, *In wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, New York, Prestel Pub., 2012, pp. 65-87.
- Armando, Adriana, *La naturaleza de las mujeres: artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.
- Artundo, Patricia (Organizadora), *El arte español en la Argentina. 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
- Avenburg, Karen, “Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta – Argentina)” en: Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka ediciones, 2010.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- Balbino, María Elena, *El Grupo de Paris. Arte y viajes en los años '20*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 2015.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Batchelor, David, “Esta libertad, este orden”. En Batchelor, David, Fer, Briony y Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras*, Madrid, Akal, 1999, pp.7-90.
- Blanco, Oscar, Domine, Marcela y otros *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Bondar, C. “Muerte, ritualización y memoria. Imágenes sobre la (re)memoración de los angelitos. Corrientes. Argentina”, en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 2, N° 1, 2012, pp. 1-23.

- Bonelli Zapata, Ana, “Lucien Achille Mauzan y la gráfica moderna”, en *Actas de las IX Jornadas “El Arte de Dos Siglos: Balance y Futuros Desafíos”*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL, UBA, 2010, pp. 469-480.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002, pp. 9-50.
- Castilla, Manuel, *Manuel J. Castilla, obras completas*, Buenos Aires, Eudeba, 2015.
- Castillo, Cátulo y Pietro, Aurora de, *Danzas argentinas*, Buenos Aires, Peuser, 1947.
- César, Romeo, *El carnaval en Buenos Aires (1770-1850). El bastión sitiado*, Buenos Aires, Editorial de las Ciencias, 2005.
- Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Clair, Jean, *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- Claire, Jean, “Acerca de *Parade*. Notas sobre la iconografía de Arlequín y los saltimbanquis”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006.
- Coluccio, Felix, *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1994.
- Costa, Mercedes y Karasik, Gabriela, “¿Supay o diablo? El carnaval en la Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy, Argentina)”, en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Purmamarka Ediciones, Salta, 2010, pp. 43-74.
- Costilla, Julia, “La celebración de la Virgen de Copacabana en la Quebrada de Humahuaca: historia y religiosidad local entre Tumbaya y Tilcara (1835-2009)”, en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka ediciones, 2010, pp. 267-298.
- Da Matta, Roberto, *Carnavales, Malandros y Héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Delgado Ruiz, Manuel, “Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos”, en *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, N° 26, 2004, 77-98.
- Díaz Usandivaras, Julián, “La pintora Eloisa Dufour” en *Nativa*, año 10, n° 114, 1933, pp. 19-20.

- Dolinko, Silvia, “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en *Separata*, año 10, n° 15, Rosario, CIAAL-UNR, 2010, pp. 20-37.
- Dolinko, Silvia, *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Doudtchitzky, Samanta, *¿Vos de qué salís?: el carnaval en el barrio de La Boca*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Crisol, 2016
- Dufour, Eloisa, “Impresiones de viaje: Jujuy”, en *Monitor de la Educación Común*, año 55, n° 764, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, agosto de 1936, pp. 62-69, disponible en <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/97986>
- Dupuis-Labbé, Dominique, “Picasso, el circense...”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006, pp. 11-24.
- Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schiappare, 1968.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1981.
- Espel, Ofelia, “El pintor argentino Alfredo Gramajo Gutierrez. Valor documental de su obra desde el punto de vista folklórico”, en *Cuadernos del instituto nacional de investigaciones folklóricas*, N° 2, Buenos Aires, Ministerio de educación y justicia, pp. 79-91.
- Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014.
- Fantoni, Guillermo, *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.
- Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años 50*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2011.
- Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 2017.
- Fasce, Pablo, “El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX”, en *Artelogie*, Association ESCAL, N° 12, septiembre de 2018, disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Fasce, Pablo, *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)* [tesis doctoral] Baldassarre, María Isabel (dir.),

Universidad Nacional de San Martín, 2017, disponible en:

[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/82898/CONICET\\_Digital\\_Nro.0bc6f8d9-803c-41ad-86d7-1239b9408073\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/82898/CONICET_Digital_Nro.0bc6f8d9-803c-41ad-86d7-1239b9408073_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Fernández, Víctor, *Museo Benito Quinquela Martín*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín, 2015.

Giunta, Andrea, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1914-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1999, pp. 153-190.

Gluzman, Georgina, “Otras protagonistas del arte argentino”, en *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, N° 71, 2018, pp. 51-79, disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p51-79>

Gonzales, Joaquín V., *Mis montañas*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/71090.pdf>

Gorelik, Adrián, “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años 20”, en *Variaciones Borges*, Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, n°8, 1999, pp. 36-68.

Homobono Martínez, José Ignacio, “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades”, en *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, N° 26, 2004, pp. 33-76.

Hopkins, Cecilia, *Tincunacu: teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2008.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Krmpotic, Claudia y Vargas, Amalia, “El día de los muertos y el cuidado del espíritu en el noroeste argentino”, en *CUHSO. Cultura-hombre-sociedad*, vol. 28, n°2, diciembre 2018, 227-247.

Léal, Brigitte, “El Canto de los Muertos de los últimos grabados”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006, pp. 65-71.

León Pagano, José, *Historia del Arte Argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944.

- Manrupe, Raúl y Quintana, Raquel, *Afiches del Peronismo. 1945 – 1955*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2018.
- Mirande, Maria Eduarda, “Larguenmé p’al carnaval... Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el carnaval quebradeño, en: Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka ediciones, 2010, pp. 150-176.
- Montini, Pablo, “José de Bikandi, el primer conservador de museos de Rosario (1930-1932)”, en *Separata*, año XVI, n°23, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre 2018, 48-75.
- Mouguelar, Lorena, “Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 6, primer semestre de 2015, pp. 119-132.
- Muñoz, Miguel Ángel, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.
- Ocampo, Beatriz, *La Nación Interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero. Antropofagia*, Buenos Aires, 2005.
- Oropeza, Mariano, “Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas”, en A.A.V.V., *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Telefónica/Espigas/FIAAR, 2005, pp. 117-141.
- Pacheco, Marcelo, *Miguel Burgoa Videla: invenciones modernas*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2016.
- Pelegri, Maricel, “Desde el Mediterraneo a tierras de quebrachos. El Vetlatori del Albaet en Valencia y su correlato en el Velorio del Angelito en Santiago del Estero, Argentina”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 30, 2005.
- Penhos, Marta y Wechsler, Diana, “Introducción”, en *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 7-12.
- Penhos, Marta, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Marta Penhos y Diana Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 111-152.

- Pérez Bugallo, Ruben, “El Carnaval de los ‘Indios’. Una advertencia sobre el conflicto social”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, N° 14, 1992-93, pp. 93-120.
- Pérez, Miguel Ángel (comp.), *El cantar del carnaval*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.
- Picconi, María Lina, *Sikus, Virgen y Cerro. Una etnografía de la festividad de Semana Santa en el Noroeste Argentino*, Cordoba, edición del autor, 2009.
- Rabotnikof, Nora, “Público-Privado”, en *Debate Feminista*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, N°18, 1998, pp. 3-13.
- Ramírez, María Belén, *Primera comunión*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, disponible en: <https://www.museofranklinrawson.org/obras/primeracomunion/>
- Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Abril, 1986.
- S/A, “Histórica celebración en La Rioja: Angelelli es un beato de su pueblo”, en *El Diario*, Villa María, 28.04.2019, disponible en: <https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2019/4/28/historica-celebracion-en-la-rioja-angelelli-es-un-beato-de-su-pueblo-6685.html>
- S/A, “Pintura. Dohme, Guillermo Enrique. Buenos Aires”, en *Arte de la Argentina*, disponible en: <https://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/guillermo-enrique-dohme>
- S/A, *Tinkunaco: conocé la ceremonia popular que cruza política, historia y religión*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura Argentina, S/F, p. 6, disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/conoce-que-es-el-tinkunaco-8655/>
- Sánchez Patzy, Radek. “Hacia un nuevo panorama sonoro y musical de la Quebrada de Humahuaca y los valles de altura de Jujuy. Reflexiones desde la antropología social”, en Enrique Normando Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka Ediciones, 2010, pp. 177-198.
- Santiago García, José Antonio, “El proceso de secularización. Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia”, en *Revista Internacional de Sociología*, tercera época, n° 31, Madrid, CSIC, 2002, pp. 59-79, disponible en: <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/705/1288>

- Serviddio, Fabiana, “En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los Estados Unidos (1939-1945)”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2012, pp. 185-215.
- Serviddio, Fabiana, “Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo” en *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas*, Valparaiso, CIAUV, 2019, p. 75-87.
- Sigl, Eveline, “Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano”, en *Maguaré*, vol. 26, n° 2, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, 51-86.
- Soto, Paula, “Lo público y lo privado en la Ciudad”, en *Casa del Tiempo*, Ciudad de México, Universidad Abierta Metropolitana, Época IV, N° 17, Marzo del 2009, pp. 54-58.
- Starobinski, Jean, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada, 2007.
- Suárez Guerrini, Florencia y otras, *Ilustres desconocidas. Algunas mujeres de la colección*, La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, 2017.
- Turner, Victor, “El centro está afuera. La jornada del peregrino”, en *Maguaré*, N°23, 2009, pp. 15-64.
- Valeiras, Yamila, *Santiago Stagnaro: la leyenda del pequeño Leonardo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín, 2018.
- Veliscek, Elisabet, “Sátiras de actualidad e ilustraciones literarias. La revista *Monos y monadas*”, en *Actas del Congreso Internacional la constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*, La Plata, IHAAA/UNLP, 2019 (en edición).
- Veniard, Juan María, “El pericón : su música”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año 29, n° 29, 2015, pp. 135-160, disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pericon-su-musica-veniard.pdf>
- Vilche, Laura, “El fútbol jugado por Antonio Berni”, en *La Capital*, Rosario, sábado 2 de junio de 2018, disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/ovacion/el-futbol-jugado-antonio-berni-n1617294.html>

Wechsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.